اتجاهات في السينما العربية

أمير العمري

فهرس

إهداء

إلى جيل جديد يسعى بجدية لفهم لغة السينما

تقديم

على الرغم من جاذبية تعبير "السينما العربية" إلا أنه يعتبر على نحو ما، تعبيرا غامضا. فما هو المقصود بـ"السينما العربية" حقا؟

هل هي تلك الأفلام التي تنتج من وقت إلى آخر في البلدان العربية، أم أن التعبير يشمل أيضا الأفلام التي تنتج خارج العالم العربي ويصنعها سينمائيون من عرب المهجر وتأتي ناطقة- ولو جزئيا- باللغة العربية؟ أم تشمل أيضا كل ما ينتج من أفلام بما في ذلك تلك التي يصنعها سينمائيون من غير العرب عن العالم العربي، وتكون ناطقة في جانب كبير منها بالعربية؟

هنا نطرح التساؤل التالي: هل يصبح تعبير "الأفلام الناطقة بالعربية" تعبيرا أشمل وأكثر دقة من "السينما العربية" خاصة وأننا لسنا أمام صناعة سينما عربية شاملة تمتلك آلياتها الخاصة وطرق توزيعها وتمويلها، تشترك أفلامها معا في سمات محددة، وتتبع أساليب متقاربة على نحو ما يحدث في أوروبا مثلا ويجعل بالتالي استخدام مصطلح "السينما الأوروبية" أمرا واقعيا ومقبولا؟

الواضح أن تعبير "السينما العربية" قد ازداد غربة واغترابا عن ذي قبل، بعد أن تباعدت الوسائل والطرق

والأساليب الفنية التي يتبناها السينمائيون، بل وتباعد أيضا البحث المضني في القضايا والمشاكل المشتركة، واتجه السينمائيون وجهات متعارضة بل ومتناقضة أحيانا، سواء فيما يطرحونه من مواضيع، أو في طريقة وأسلوب الطرح.

ليس من الممكن على سبيل المثال، اعتبار التجارب التي يصنعها سينمائيون لبنانيون يعيشون في أوروبا ولا يتمكنون من تصوير أفلامهم عادة إلا بدعم أوروبي تجارب تندرج في إطار تلك "السينما العربية" التي كان جيلنا يحلم بتحققها في أوائل السبعينيات.

وألا تختلف الأفلام التي يصنعها سينمائيون من بلدان المغرب العربي: الجزائر وتونس والمغرب، اختلافا كبيرا عن الأفلام التي تصنع في سورية ومصر في المشرق، أساسا بحكم اعتمادها على التمويل الغربي، والفرنسي بوجه خاص الذي يتيح لها هامشا أكبر لتجريب واقتحام مناطق أكثر رحابة في الشكل وفي المضمون؟ أليست سينما المغرب العربي سينما ذات طابع وربما أيضا هوية قد تختلف جوهريا مع سينما المشرق العربي؟

وإذن..عندما نستخدم تعبير "السينما العربية" فإننا نستخدمه على سبيل المجاز والإيجاز، ونستخدم كلمة "اتجاهات" للتأكيد على تباين الرؤية والأساليب في تلك الأفلام التي تنتج في المشرق والمغرب العربيين

بل وفي أوروبا. وأي فيلم يصنعه سينمائي عربي أو غير عربي ويرتبط في موضوعه بعالمنا ودنيانا التي مازالت تائهة، تبحث عن نفسها وسط الدنيا الأكبر والأكثر اتساعا، التي جعلتها وسائل الاتصال الحديثة بالفعل "قرية عالمية" كما حسب نبوءة جورج ماكلوهان، يمكن أن يكون فيلما عربيا.

في هذا الكتاب يجد القارئ مجموعة من المقالات التي كتبت في الفترة من 2004 إلى 2009 عن عدد من الأفلام التي تنتمي بشكل أو بآخر إلى العالم العربي، ومنها أفلام "ناطقة" بالعربية باعتبار أن اللغة هي جوهر الهوية، رغم أن مخرجيها قد لا يكونون من العرب بالضرورة شأن الفيلم التشادي "موسم الجفاف" والفيلم الفرنسي "الأندلس"، وإن كان اهتماماتهم بالثقافة العربية واضحة تماما في أفلامهم.

وقد فضلنا التعامل مع المصطلح بمعناه الأكثر اتساعا ورحابة، وأضفنا كلمة "اتجاهات" لكي نؤكد على التباين القائم في اهتمامات السينمائيين، والوجهات المتعارضة أحيانا التي يتخذونها للتعبير عن أنفسهم، كل بقدر ما يسمح له السوق وظروف الإنتاج وشروطه أيضا.

"اتجاهات في السينما العربية" يضم مقالات عن أفلام من المغرب وتونس والجزائر وسورية والعراق ولبنان ومصر وفلسطين، لعدد من المخرجين المرموقين مثل

يوسف شاهين ورشاد بوشارب ويسري نصر الله وعبد اللطيف عبد الحميد وأحمد المعنوني، لكن الأغلب الأعم من تلك الكتابات مخصص لتحليل أعمال هي أقرب إلى "التجارب" الطليعية لشباب يصنعون أفلامهم في كل الظروف أو بالأحرى، رغم كل الظروف، ربما دون أن يهتموا كثيرا بالتوقف أمام المصطلحات.

وقد يفلح السينمائي بل ويتفوق ويحقق قفزة في مسيرة السينما التي تظهر في هذه المنطقة من العالم التي لاتزال تجاهد من أجل اللحاق بركب الحداثة، أو لا يتعثر في الطريق لسبب أو آخر.

والكتابات التي يضمها هذا الكتاب إذن لا تركز فقط على الإيجابي في تلك الأفلام، بل وعلى السلبي أيضا دون أن نغفل الظروف الشاقة التي تنتج في اطارها، وحتى يدرك الجيل الجديد من متذوقي السينما والمتطلعين إلى احتراف العمل فيها، الأسس التي تحكم نظرتنا إلى النجاح والفشل.

ولا نزعم هنا أن المنهج الذي نتبناه في نقد هذه المجموعة من الأفلام هو منهج شامل كامل غير منقوص، بل ونضيف أنه إذا كان السينمائي يتعلم من خلال صنع الأفلام، فالناقد أيضا يمكنه أن يتعلم ويطور رؤيته ومنهجه من خلال عملية النقد نفسها والمراجعة المستمرة التي يلزم نفسه بها لأفكاره ومنهجه.

أخيرا، إذا كان لكل جهد بشري أخطاؤه فأرجو أن يغفر لي القارئ الكريم إذا كنت قد أخطأت في حكمي على عمل ما أو أكثر أو عجزت عن فهم مغزاه وإشاراته الباطنية، ولعل عذري أنني لازلت أجتهد في محاولة لفهم ذلك العالم السحري المغلف بالغموض والسحر.. أي عالم السينما.

والله من وراء القصد.

أمير العمري

فيلم "طرفاية"

نداء السفر إلى البلاد البعيدة القريبة

من أهم وأفضل ما أنتجته السينما المغربية من أفلام خلال السنوات الأخيرة فيلم "طرفاية" (أو "باب البحر) ثالث الأفلام الروائية الطويلة للمخرج داود أولاد السيد. وقد لقي هذا الفيلم اهتماما نقديا وجماهيريا كبيرا حيثما عرض، وفاز بجائزة النقاد في مهرجان تطوان السينمائي 2005، وكان الكاتب عضوا في لجنة التحكيم التي منحت الجائزة للفيلم.

ويستمد الفيلم مادته الرئيسية من إحدى القضايا التي تتناولها، بشكل شبه يومي، عناوين الأحداث الجارية، وهي قضية تتعلق بالعلاقة المعقدة بين ضفتي المتوسط، بين أوروبا الغربية وبلدان شمال أفريقيا أو المغرب العربي.

يصور الفيلم كيف يستبد الحلم بالهجرة، من الجنوب الفقير إلى الشمال الغني، بالشباب ويقض مضاجعهم، وينتهي عادة إلى كارثة يدفع ثمنها الفقراء الحالمون. إلا أن الفيلم لا يقتصر فقط على البعد السياسي الضيق للموضوع، بل يوسع إطاره، ويجعل من الحلم الدائم بالهجرة عند بطلته الشابة البريئة "مريم"، حلما تغذيه عشرات الإحباطات الاجتماعية المرتبطة بالفقر

والتخلف والقهر والكبت: الجنسي والسياسي والاقتصادي.

يبدو هذا الحلم - الذي يصل إلى مرتبة الهاجس القهري الذي يفرض سيطرته على الخيال والوعي - مرتبطا أيضا ومنذ زمن طويل، بأسطورة قريبة من أسطورة "النداهة" أو جنية البحر التي ترقد تحت الماء، تدغدغ مشاعر الحالمين، وتغوي الضائعين وتغريهم بقدرتها السحرية على انتشالهم من وهدة الفقر والوحدة والتشرد والضياع.

شخصيات الفيلم "الذكورية" من الرجال لا تقل ضياعا عن بطلتنا مريم: عبد السلام ضابط شرطة حراس الحدود الذي أوشك على التقاعد وبدأ يفقد توازنه بفعل ما يشاهده يوميا منذ سنوات من محاولات متكررة للفرار ينتهي معظمها بمأساة، وزميله الضابط الشاب الذي يبحث عن فرصة للتسلق الاجتماعي ولو عن طريق الارتباط مؤقتا بعاهرة، وحسن.. الصعلوك المغامر الذي أراد الإفلات من واقعه الاجتماعي القاسي بالسطو على البؤساء وحرمانهم من كل ما يملكون من مال يريدون أن يدفعونه ثمنا للحرية أي للذهاب إلى البلاد القريبة- البعيدة.

وهناك أيضا الضالعون في عمليات تهريب البشر بحرا، ومنهم "ريكي" الذي يمارس مهنته البشعة متسترا بثقوب في النظام، ويدفع ضحاياه ثمنا باهظا مقابل

القيام برحلة تنتهي عادة إلى كارثة محققة، والصبي "نوح" الذي يعمل وسيطا بين الراغبين في السفر ومحترفي تهريب المسافرين.

هذه الشخصيات كلها تدور بشكل أو بآخر حول شخصية مريم.. الخادمة التي تسعى للفرار من مصيرها المحتوم، تراودها أحلام الثراء والحرية في أسبانيا، لا يستطيع أحد أن يثنيها عن المحاولة رغم أنها فقدت ثلاثة من أخوتها في محاولات مماثلة، إلا أنها تنتهي أكثر ضياعا وشعورا بالوحدة.

وهناك أيضا فاطمة: تلك المرأة المتبرجة، مخدومة مريم، التي جاءت إلى هذه المنطقة النائية للبحث عن مريم، تتهمها بسرقة بعض المال من مسكنها قبل هروبها.

وتثير "فاطمة" المطلقة اللعوب، بدلالها والحلي الذهبية التي تتدلى من ذراعيها، شهية ضابط حراس الحدود الشاب وتولد في داخله أحلامه الخاصة وتدفعه إلى رسم خططه الواهية لمستقبل قد لا يأتي أبدا.

نوح يقود مريم إلى "الحاجة" التي تمتلك منزلا غريبا في البلدة الساحلية، تؤجر غرفه للنساء الراغبات في الفرار من مصيرهن. محركها الأول كما نرى - هو المال، ورغم إلحاحها في الحصول عليه بشتى الطرق لا تعدم بعضا من طيبة قلب وإحساس خفي بالتضامن مع نزلاء منزلها.

المكان في الفيلم يكتسب أهمية خاصة. طرفاية هي تلك البلدة الساحلية في جنوب المغرب قبالة جزيرة "فيورا فنتورا" الأسبانية التي عرفت كمدخل إلى الأراضي الأسبانية والأوروبية عموما بالنسبة للكثير من الحالمين بالهجرة.

وفي البلدة التي يطلق عليها أيضا "باب البحر" تنتعش تجارة تهريب البشر، وإيواء الراغبين في أماكن هي أقرب إلى أقبية وكهوف تنعدم فيها أي وسيلة إنسانية، تمهيدا للمغامرة التي قد تنتهي بالهلاك.

مريم تتعرض للسرقة من جانب حسن مباشرة بعد أن تطأ قدماها أرض البلدة. عبد السلام الضابط ينجح في إعادة المسروقات إليها. حسن الضائع الضعيف يعاني بعد ذلك مباشرة من عقدة الإحساس بالذنب تجاه مريم، فيحاول أن يثبت لها أنه يصلح رجلا لها فيسرق أموال العصابة التي يعمل لحسابها لكي يعطيها لها علها تتراجع عن رغبتها في السفر.

الشرطي العجوز يسيطر عليه أيضا هاجس إنقاذ مريم. والحاجة تحاول أن تزين لمريم استغلال ما يبديه هو تجاهها من اهتمام دون ان تمنحه نفسها، لعله يساعدها في تحقيق حلمها بالسفر. ونكتشف أن مصدر اهتمام الشرطى العجوز بميرم لا ينبع من رغبة في مضاجعتها بل يرى فيها ابنته التي يخشى أن تلقى مصيرا مشابها.

يصنع داود أولاد السيد عملا ملحميا كبيرا دون تزويق ودون ادعاءات، من خلال أسلوب سينمائي رقيق وحساس، وسيناريو مدروس بدقة. وهو يلمس بمبضع حاد الكثير من المناطق الحساسة: الازدواجية التي يكشف عنها التناقض بين مظاهر التدين الجوفاء وامتهان مهن أقرب إلى القوادة، ممارسة الشعوذة والاحتيال وادعاء الطهارة والرجولة والتجرؤ على إسداء النصح للآخرين، الاشتغال بمهنة حماية المجتمع (الشرطة) بينما الفساد الداخلي يعشش داخل الرؤس والقلوب، وهكذا. إنها ثنائيات يطرق عليها الفيلم دون أن ينجرف إلى الخطابة أو المباشرة الزاعقة.

ويستخدم المخرج أسلوبا سينمائيا أقرب إلى الواقعية السحرية التي تميز الأدب الأمريكي اللاتيني، فهو يخفي أكثر مما يكشف، يتناول الواقع لكن بلمسة تأمل روحي عميق. وينجح في شد أنظار المشاهدين إلى فيلمه المتميز بلقطاته الموحية، من خلال الاهتمام الكبير بالتكوين وحركة الكاميرا واختيار زوايا التصوير والاستغلال البارع للمواقع الطبيعية.

ويتميز الفيلم أيضا بالمزج بين التسجيلي والروائي، فهناك رصد دقيق بالكاميرا لواقع البلدة: مظاهر الجفاف والفقر والتخلف والقهر والعزلة السرمدية والانتظار اللانهائي.

وهناك لحظات المراقبة والترقب التي تسيطر على الجميع، يتم التعبير عنها من خلال اللقطات الطويلة التي تتركز على سيارة الشرطة الكامنة في الانتظار أو على شخصيات النساء اللاتي يقبعن في منزل "الحاجة" في انتظار الخلاص، بعد أن هجرهن الأزواج أو تخلى عنهن الدهر.

وهناك أيضا التصوير الدقيق للحظات المطاردة بين المهربين والشرطة، والتواطؤ بين الشرطة الأسبانية وبعض رجال الشرطة المغربية، حيث يبدو الجميع كما لو كانوا يشتركون في لعبة مشتركة مستمرة طيلة الوقت.

في النهاية تنجح مريم في إقناع الشرطي بتقديم يد المساعدة لها، وتجد نفسها في سفينة صغيرة وسط عشرات البائسين الفارين، إلا أن مشاجرة بين الرجال تنشب في القارب بسببها، فتهرب إلى قارب صغير يتأرجح بها في عرض البحر. وينتهي الفيلم دون أن نعرف كيف يكون مصيرها.

تروي فاطمة للشرطي الشاب حكاية قصيرة ذات مغزى فتقول إنها أتت من بلدة تدعى "لاجارا" وهي مملكة ضاق ملكها ذرعا بشعبه فقرر بيعها للفرنسيين. هل يعني هذا أن شعب هذه المملكة أصبحوا عبيدا عند "الآخر"، أو أن شعبا بدون ملك أصبح شعبا ضائعا

عليه البحث عن وطن آخر يحكمه ملك، أم أن "لاجارا" معادي مجازي عن المغرب بأسره!

أخيرا ربما كانت "طرفاية" بأطلالها الباقية، تعبر بحق، كما يقول المخرج، عن قارة أفريقيا المفقودة التي يبدو أن الجميع قد أصبحوا يرغبون في الفرار منها. ولعل هذا هو مغزى المكان والزمن.. والاثنان بطلا هذا الفيلم البديع حقا.

"أخي عرفات" لرشيد مشهراوي

عرفات الذي لا يعرفه أحد

ضمن العروض العالمية الأولى في مهرجان روتردام السينمائي 2005 جاء فيلم "أخي عرفات" للمخرج الفلسطيني رشيد مشهراوي.

هذا الفيلم يمكن اعتباره من نوع الفيلم "غير الخيالي"، ولعل هذا الاصطلاح الجديد أكثر دقة من مصطلح "تسجيلي"، فالمخرج هنا لا يسجل فقط، بل يسجل ويوثق، ويعيد ترتيب الوقائع، ويحقق في الأحداث، وينقب وراء الشخصية التي يتناولها، كما يستخدم أسلوب المخرج- الممثل داخل الفيلم، من خلال تحول المخرج رشيد مشهراوي إلى ممثل يؤدي دوره الحقيقي كمخرج، ويطرح التساؤلات أمام الكاميرا، بل ويسعى أيضا للعثور على إجابات عنها.

ويعتبر الفيلم- الذي يبلغ زمن عرضه 90 دقيقة - تجربة غير مسبوقة في السينما العربية. فكما فعل المخرج الألماني الشهير فيم فيندرز في السبعينيات عندما اتفق مع المخرج الأمريكي الكبير نيكولاس راي

على أن يصوره خلال أيامه الأخيرة وهو على فراش المرض في العاصمة الفرنسية يتلقي العلاج داخل أحد مستشفياتها، يروي وهو يواجه الموت اعترافاته المثيرة، يصاحب مشهراوي الدكتور فتحي عرفات - شقيق الزعيم الفلسطيني الراحل ياسر عرفات- خلال رحلة علاجه من السرطان في باريس وحتى وفاته.

إلا أنه لا يتوقف فقط عند المقابلات الطويلة عن ذكريات المريض وعلاقته بشقيقه الذي كان وقتئذ لا يزال على قيد الحياة، بل يتخذ من المادة الدرامية التي توفرها الشخصية، مدخلا للتعرف على المأزق الفلسطيني العام، دون أن يطرح وجهة نظر جاهزة مسبقة.

يبدأ الفيلم بالمخرج مشهراوي وهو يواجه الكاميرا ويقول إنه يفكر منذ فترة في سؤال واحد لا يكف الآخرون عن طرحه عليه. هذا السؤال هو: وماذا بعد؟ والمقصود ما السبيل للخروج من الموقف الحالي الذي لم يعد يحتمل تأجيلا، بعد كل المعاناة والعجز والتشتت واليأس الذي يخيم على الحالة الفلسطينية، كأن الفلسطينيين في انتظار عودة طائر العنقاء الخرافي.

يقول مشهراوي إنه فكر طويلا في السؤال وتوصل إلى أن الإجابة ربما توجد عند شخص واحد فقط، هو ياسر عرفات الذي ظل "لمدة خمسين عاما يقبض على كل شئ.. على أدق أمور حياتنا" كما يقول. ويضيف

مشهراوي أن أكثر من يعرف ياسر عرفات منذ طفولته هو شقيقه فتحي عرفات. وهذا هو المدخل الطبيعي لما سنشاهده.

يتوجه مشهراوي بالكاميرا إلى القاهرة حيث كان يقيم فتحي عرفات، لكنه يضطر للانتظار أياما طويلة عند المعبر بين قطاع غزة وإسرائيل، ويصور الوضع القاسي القائم هناك: عشرات الأشخاص يتدافعون وعشرات السيارات تصطف في فوضى، البعض يحمل معه فراشا لقضاء الليل، والبعض الآخر يرقد في العراء، والجميع يدخن في توتر، وأجهزة الهاتف المحمول لا تكف عن الرنين.

وبعد انتظار ومعاناة وقلق يتمكن المخرج في النهاية من الوصول إلى القاهرة، ويبدأ أولى جلساته مع فتحي عرفات الذي يبدو متمتعا بحالة معنوية عالية رغم تدهور حالته الصحية. ويقوم الاثنان معا بزيارة المنزل الذي كان يقيم فيه عرفات منذ الخمسينيات وظل يتردد عليه إلى ما بعد توقيع اتفاق أوسلو عام 1993.

ويتحدث فتحي عن علاقته بشقيقه منذ الطفولة، ويوضح الفرق بينه وبين شقيقه خلال مرحلة الدراسة الثانوية ثم الجامعية، بعد أن سيطرت الاهتمامات السياسية على عرفات واستولت عليه تماما، في حين أدرك فتحي مبكرا أنه لا يستطيع أن ينذر نفسه تماما للسياسة.

ويروي فتحي الذي يخضع لجلسات مكثفة من العلاج بالأدوية الكيميائية، كيف اضطر ياسر عرفات للعمل كمدرس للرياضيات في إحدى المدارس الخاصة في القاهرة ثم سجن بسبب نشاطه السياسي التحريضي، وكان ذلك في أوائل الخمسينيات، وكيف اضطر فتحي للتطوع للعمل بدلا منه لكي يحافظ على الراتب الجيد (ستة جنيهات) الذي كان يتقاضاه، ويتحدث عن لقاء عرفات بشخصيات عديدة في شبابه، ثم تخرجه من كلية الهندسة، ثم التحاقه بالجيش المصري واشتراكه في حرب عام 1956.

وينتقل مشهراوي مع فتحي عرفات إلى باريس، ويصوره أكثر من مرة- وهو يتحدث هاتفيا مع شقيقه ياسر الموجود في رام الله، ثم يصور جانبا من مقابلة أجراها التليفزيون الفرنسي مع فتحي، يتحدث خلالها - ربما للمرة الأولى- عن عيوب شقيقه ومنها التغاضي عن فساد بعض رفاقه في السلطة.

ويرتب مشهراوي مقابلة مع ياسر عرفات عن طريق فتحي، إلا أنه لا يتمكن من العبور إلى الجانب الآخر من مصر بسهولة، ويضطر مجددا للانتظار على الحدود بين غزة ومصر أياما مع صديق له يقول إنه يحلم بدولة مستقلة جديدة و "بأبو عمار جديد.. بدون حطة". إلا أنه يضفي طرافة على الموقف عندما يقول إن المشكلة ربما ستتنشأ عندئذ من غياب الهواتف المحمولة!

يتمكن فتحي من الحصول من السلطات الإسرائيلية على تصريح لرشيد مشهرواي بزيارة رام الله لمدة يومين فقط، حيث يلتقي بعرفات ويتناول الإثنان الغداء معه. ويتمكن رشيد من طرح السؤال الذي يشغله باختصار: وماذا بعد؟

يصمت عرفات طويلا، يبدو السؤال وقد سبب له حرجا هائلا بل بالأحرى ألما كبيرا. وبعد جهد كبير يجيب وهو يغالب رغبة واضحة في البكاء: إنا لها. ويتساءل رشيد معقبا: إنا لها يعني لازم نصبر.

يمد مشهراوي إحساسه بالمرارة أكثر، فيقول إنه سيصور فيلما في مخيمات اللاجئين في سوريا ولبنان والأردن عن الذين ينتظرون منذ عشرات السنين هناك. وينتقل بالفعل إلى أحد المخيمات في لبنان، يطرح الأسئلة لكنه لا يتلقى إجابات شافية.

وفي مشهد مبتكر، يجري اختبارا لممثل فلسطيني أمام الكاميرا أكثر من مرة، حيث يقول الرجل إنه في الثانية والخمسين من عمره، أي بعمر الصراع نفسه، ويتساءل بمرارة عن معنى الانتظار. وفي القاهرة، يرقد فتحي في حالة حرجة بعد أن انتشر السرطان في جسده، ودخل في غيبوبة.

من جهة أخرى، تتدهور الحالة الصحية لياسر عرفات وينقل إلى باريس، وكأن الرجلان تبادلا المواقع. فتحي في غيبوبة لا يعلم بما حدث لشقيقه، والشقيق أصبح على أعتاب الموت. ويموت عرفات وتقام له تلك الجنازة المهيبة في رام الله، وهو مشهد يضمه مشهراوي إلى فيلمه لكي يصل به إلى ذروته العاطفية، ثم يخبرنا أن فتحي توفي في القاهرة بعد ثلاثة أسابيع بالضبط من وفاة شقيقه، دون أن يعلم أحدهما بوفاة الآخر.

وبغرض كسر حدة العاطفية وتجنب الوقوع في النمطية، يكسر مشهراوي التسلسل من خلال اللقطات التي يظهر فيها معلقا ومتسائلا بصوت عال، كما يربط بين العام والخاص، بين المأزق الفلسطيني العام، وبين النهاية التي جاءت بصورة سريعة: نهاية كل من الفاعل الأول والشاهد الأول.

ويصور مشهراوي مشاهد المظاهرات التي اندلعت بالضفة الغربية احتجاجا على التهديدات الإسرائيلية بطرد عرفات، ومشاهد الفوضى الصارخة على الحدود المصرية الإسرائيلية، ويربط بين قضيته الشخصية والوضع العام الشائك، عندما نرى كيف أصبح مشهراوي الذي أقام لسنوات في رام الله، عاجزا عن دخولها إلا بتصريح محدود ليومين فقط يحصل عليه بتوسط من كبار المسؤولين الفلسطينيين، ويصور

كيف يدفع الوضع الاقتصادي الخانق في غزة الشباب إلى مواصلة الاحتجاجات العنيفة.

غير أن أبرز ما في يميز الفيلم، ذلك الوجه الآخر لياسر عرفات الذي يخرج به المشاهدون من خلال روايات فتحي عن شقيقه، وما يحتفظ به من عشرات الصور النادرة منذ الطفولة، والتراجيديا التي تجعل نهاية الرجلين متقاربة زمنيا، وكأنها تشهد على نهاية عصر، وبداية عصر آخر.

فيلم "انتظار" لرشيد مشهراوي

تحرير الخيال لا يزال مطلوبا

رشيد مشهراوي إسم أصبح يفرض نفسه بقوة على خريطة السينما في العالم، من خلال أفلامه التسجيلية التي أكسبته خبرة عميقة بجماليات الفيلم التسجيلي، ومعرفة أكثر قوة بالواقع الذي يصوره.
رشيد مشهراوي ابن مخيم الشاطئ في قطاع غزة، الذي لم يدرس السينما دراسة أكاديمية بل تعلمها من خلال "ورش العمل" والتجريب واقتحام المجال مسلحا برغبة في سبر أغوار هذا الفن والسيطرة على أدواته، أراد أن يمد تجربته السينمائية على استقامتها، وأن يقتحم مجال السينما الروائية.
وكان مشهراوي قد أخرج قبل سنتين فيلم "تذكرة سفر إلى القدس"، وعاد إلى السينما الروائية بفيلم "انتظار"، دون أن يفقد علاقته بالتسجيلي والوثائقي.
التظاهرة المهمة الموازية لمهرجان فينيسيا السينمائي التي يطلق عليها "أيام المؤلفين" أي السينمائيين أصحاب الرؤية الخاصة المميزة، اختارت في دورة

2005 فيلم "انتظار" الذي أصبح بالتالي الفيلم العربي الوحيد في المهرجان.
ولعل البعض يتساءل هنا: هل يعكس هذا انشغال القائمين على تلك التظاهرة بالجانب السياسي أم الفني؟ المؤكد أنهم ينشغلون بالجانبين، فليس من الممكن فصل السياسي عن الفني في السينما التي يصنعها رشيد مشهراوي.
في فيلم "انتظار" يطرح مشهراوي قضية أربعة ملايين لاجئ فلسطيني يعيشون في "الشتات" ويحلمون بفلسطين التي لم تعد كما كانت عندما اضطروا لتركها.
من خلال "حيلة" درامية تتمثل في بحث مخرج عن شخصيات تصلح للتمثيل في مسرحيات "فرقة المسرح الوطني الفلسطيني" في غزة، يفتح مشهراوي طاقة سرعان ما تندفع منها بقوة دراما الستين عاما الماضية: التيه والغربة والشتات والحلم الدائم المتجدد بالعودة، والرغبة في التحقق والتأكيد على التواصل بين الجميع، بين الداخل والخارج، بين فلسطينيي المهجر و"فلسطينيي أوسلو".. إشارة إلى أولئك الذين عادوا إلى الضفة وغزة في أعقاب توقيع اتفاق أوسلو عام 1993.

غير أننا لسنا هنا أمام ست شخصيات أو حتى مائة شخصية تبحث عن مؤلف، بل أمام أربعة ملايين فلسطيني يبحثون عن دولة.

مخرج من غزة يرغب في مغادرة البلاد بعد أن سئم انتظار ما لا يأتي، لكنه لا يقدر ايضا على المغادرة.. هكذا ببساطة.
مذيعة تليفزيون من العائدين بعد أوسلو، ولكن سنوات الانتظار فيما بعد أوسلو جعلتها تفقد الثقة في كل ما يرد من أخبار و"بشارات" توحي بمستقبل أفضل أو حتى بمجرد تغير في الموقف السياسي.
مصور تليفزيوني لم يسبق له أن غادر فلسطين في حياته: عاش سنوات الانتفاضة واكتوى بكل ما اكتوى به أهله من نيران.
هذا الثلاثي يجتمع معا في رحلة البحث عن ممثلين للمسرح الوطني الفلسطيني.
هل يمكن أن تكون هناك دولة بدون مسرح؟
سؤال توجهه إحدى الشخصيات في الفيلم.
ولكن الجواب سرعان ما يأتي على النحو التالي من الطرف الآخر: وهل يمكن أن يكون هناك مسرح بدون دولة؟
من مخيمات قطاع غزة إلى سكان المخيمات في الضفة الغربية والأردن وسورية ولبنان، يرحل أبطال هذا الفيلم ونرحل معهم: في الذاكرة والماضي، يطرحون تساؤلات عن الحاضر والمستقبل، ونتوقف معهم عند محطات كثيرة متعددة.
ما بين الفرد والمجموع، الهاجس الشخصي والهاجس العام، الذاكرة الفردية والذاكرة الجمعية، يتجول رشيد بكاميراه، في شوارع غزة ورام الله ودمشق وبيروت،

على نحو يجعلها تبدو وكأننا نراها للمرة الأولى على الشاشة.
دور واحد يطلبه المخرج الذي يشرف على تصوير تجارب الوقوف أمام الكاميرا من جانب مئات الأشخاص في شتى المخيمات: هو دور المنتظر أي الذي تعذبه وطأة الانتظار، هكذا بمفهومه المجرد الفضفاض دون أن يحدد للشخص الذي يقف أمامه أي انتظار يقصد.
ورغم تأثير الشخصيات والنماذج الإنسانية التي تظهر وتختفي، ورغم إدراك المخرج داخل الفيلم باستحالة الفصل بين العام والخاص، إلا أنه يشعر بالعجز أمام معظم الذين يرغبون في التمثيل ويتقدمون للقيام بـ "البروفات"، ربما لأنهم لا يمثلون، فلو كانوا يفعلون لكان الأمر أسهل على نفسه، أو ربما أيضا لأنهم لا يريدون أن يمثلوا بقدر ما يرغبون في التعبير عن هاجس داخلي كامن لا علاقة له في الحقيقة بالأداء الخارجي، وهل هناك دراما أكثر عمقا من تلك التي يعيشونها بالفعل.

ربما كان رفض المخرج لهم تعبيرا عن رغبته في أن يداري مشاعره الحقيقية، بينما يفضحون هم دون وعي منهم، رغبته في الهروب من الواقع.
رشيد مشهراوي يبدو راغبا في تأسيس سينما روائية فلسطينية تتعامل مباشرة مع الواقع، ليس من خلال الدراما شبه التسجيلية تحديدا رغم وجود العديد من

المشاهد في الفيلم تعكس الخبرة التسجيلية التي يتمتع بها رشيد مثل مشاهد التظاهرات الحاشدة داخل المخيمات، والسيطرة الهائلة على الممثلين الهواة في معظمهم، أو بالأحرى القدرة على التحكم في انفعالاتهم وتطويعها لما يريده بما في ذلك شخصيات الأطفال.

لكن طموح رشيد لا يزال في بداية الطريق لاكتشاف الجانب الروائي العميق في السينما، بما يجعل الفيلم عملا متعدد المستويات: يحمل من المتعة بقدر من يبطن في داخله من فكر.

المشكلة هنا أن رشيد يرسم ملامح موضوع وشخصيات يستطيع المتفرج أن يدرك مسبقا ومبكرا في سياق الفيلم، ما ستنتهي إليه.

والمشكلة الثانية هنا أنه على الرغم من الاستخدام الكثير للكاميرا المتحركة، والانتقال من مكان إلى آخر والتنويع الشديد في أحجام اللقطات: من اللقطات القريبة إلى اللقطات العامة البعيدة، إلا أن الأساس الدرامي في الفيلم يظل مسرحيا على نحو ما، بل ويعاني الفيلم من حالة من الجمود بسبب دوران الفكرة حول نفسها دون تطور. إن شخصيات الفيلم تعيش في حالة "مونولوج" أكثر منه "ديالوج"، تعكس صورة لغيرها من الشخصيات التي تليها دون أن تتجسد ككيانات مستقلة، فهي أقرب إلى الرمز منها إلى شخصيات من لحم ودم.

وهذه أساسا عيوب في الكتابة، في بناء السيناريو وبناء الشخصيات.

لاشك أن التجربة يمكن أن تتعمق وتمتد أكثر بشرط أن يتحرر مشهرواي ويحرر نفسه من القيود الدرامية التي يلزم نفسه بها، وعليه أيضا ألا يحشد عشرات الشخصيات والنماذج في فيلم واحد، وأن يطلق العنان أكثر وأكثر لخياله، فالفيلم الروائي الحديث لم يعد يعرف حدودا.

فيلم "العطش" لتوفيق أبو وائل

سينما جميلة ولكن بدون روح

فيلم "العطش" هو اول الأفلام الطويلة للمخرج توفيق أبو وائل، ابن بلدة أم الفحم الفلسطينية الذي أراد أن يسبح عكس التيار، أي بعيدا عن الأفلام الفلسطينية التقليدية التي تناقش الحصار الاسرائيلي والتوغلات العسكرية ومظاهر المعاناة اليومية والصمود (أفلام رشيد المشهراوي مثلا)، كما أراد الابتعاد عن سينما ميشيل خليفي التي تنقد الواقع الفلسطيني دون ان تبتعد عن قضيته الرئيسية أي الاحتلال، كما تهتم بالجماليات دون ادعاء وتعال وصراخ بين اللقطات.

لقد أراد توفيق أبو وائل أن يقتفي أثر ثيو انجلوبولوس اليوناني صاحب الأعمال التي تحمل الكثير من الدلالات الكامنة، تكشف عنها بحساب شديد، وتعتمد أكثر على التأمل الفلسفي في مصائر الشخصيات وربطها بمصير العالم ومعنى الوجود فيه.

ولا عيب في ذلك بالطبع، بل إن المحك هو: هل نجح- مع تأثره هذا- في أن يحتفظ بهوية خاصة له؟

أمر مشروع تماما من الناحية الفنية أن يرغب توفيق أبو وائل في تحطيم الشكل السردي التقليدي، وأن

يكتشف مكانا جديدا في أرض فلسطين ويكشف لنا عنه (هو هنا منطقة جافة تمتلئ بالفحم). وجميل أنه يريد أن يعبر عن غياب التواصل بين البشر، ربما داخل الأسرة الواحدة، وأن يفضح علاقة الحب – الكراهية بين الأب والإبنة، وجميل أن يقول لنا كلاما كبيرا على شاكلة أن الكبت بكل أشكاله هو الذي يقمع الرغبة في التحرر، فهذه كلها أشياء قد تبدو جذابة في التصريحات الصحفية التي تنشرها صحف الغرب التي تهتم كثيرا بهذا النوع من المقابلات مع السينمائيين غير الأوروبيين. لكن الواقع يظل أقوى من كل التصريحات. والواقع هو أن فيلم توفيق أبو وائل ليس من الممكن اعتباره فيلما فلسطينيا لأسباب عديدة:

أولا: لا يوجد فلسطيني يعيش في الفراغ، بل هناك أرض وشعب وماء ونبات وحياة وقضايا محددة الملامح لها جذور وتاريخ. أما أن يأتي أبو وائل فيصور كيف يهجر الفلسطيني أرضه الخضراء المزدهرة بالنباتات إلى الصحراء المجدبة التي تنعدم فيها أوليات الحياة بسبب وقوع ابنته المراهقة الشابة في الخطيئة، فهو يعكس نوعا من المراهقة الفكرية، فالفلسطيني لم يهجر أرضه لأسباب من هذا النوع كما يعرف كل المشاهدين في العالم. وهو من خلال هذا يريد بالطبع أن يقول لما أن الفلسطينيين أسرى لتقاليد الماضي البالية العتيقة الاقطاعية، وهي نفس ما يردده

الصهاينة عن الفلسطينيين أمام العالم منذ أكر من 60 عاما، سواء كان أبو وائل يدري أو لا يدري.

ثانيا: لا توجد أزمة في التركيبة النفسية الفلسطينية يمكن تناولها على نحو مجرد يعزلها بالكامل عن واقع الاحتلال والإرث العربي المتخلف المتراكم، كما عبر عن ذلك بصورة شاعرية رائعة ميشيل خليفي في "عرس الجليل" على مستوى تقليدي، أو كما عبر عنه إيليا سليمان في فيلمه الكبير "يد إلهية" على مستوى ما بعد حداثي.

إن مشكلة فيلم " العطش" ليست في اهتمام مخرجه بالتراجيديا كشكل درامي، فهذا اختيار مشروع، بل المشكلة هي أن هذه التراجيديا لا تتميز بملامح خاصة فلسطينية، بل هي تراجيديا مجردة، أو تجريدية أي تحدث في الفراغ، في منطقة أقرب إلى المناطق المحايدة التي لا تنتمي لأي طرف على الحدود بين دولتين، تماما مثل فيلمه الذي لا تعرف إن كان فلسطينيا أم أوروبيا استشراقيا!
والموضوع حول رجل اقطاعي مستبد وابنته الشابة التي ارتكبت فيما يبدو إثما، يأخذ أسرته ويرحل بعيدا عن قريته إلى منطقة صحراوية قاحلة، يقيم منزلا من لا شئ ويزوده بالماء عن طريق توصيل أنبوب طويل ملتف، يصعد جبلا لكي يزود الأسرة باحتياجاتها من الماء، هذا الأنبوب يتعرض بانتظام للتخريب من قبل مجهولين، فيلجأ الرجل مع ابنه إلى تناوب حراسة

الأنبوب ليلا ونهارا، غير أنه لا يستطيع قمع الفتاة والسيطرة عليها إلا بعد ان يحبسها داخل كهف معتم وراء قضبان، ويحاول الفتى- الإبن- الشقيق- تحطيم بابه دون جدوى لأنه أيضا عاجز شأنه شأن والده.
نحن هنا أمام تكوينات مصطنعة لا علاقة لها بالبيئة الفلسطينية كما نعرفها (يمكن للمخرج القول إنه أكثر معرفة بها منا بالطبع!)، ودلالات رمزية مفتعلة للماء الذي يفجر الصراعات بدلا من أن يساهم في تبريدها، ومشاهد بالغة القسوة للقمع البدني من جانب الأب لابنته، والخلاصة أن "العطش" يمكنه أن يحقق نجاحا في بعض المهرجانات ولكن دون أن يتخذ له أي موقع في تاريخ سينما بلده، فهو أقرب إلى الأفلام "الريفية" الإيرانية التي سببت هوسا لدى بعض النقاد ومتعهدي المهرجانات في العالم، إلاولكن دون أي شئ يبقى في الذاكرة.

ولعل تبني جهات إنتاج إسرائيلية له (انتج بدعم إسرائيلي وشارك بالعمل فيه طاقم إسرائيلي) يعود إلى معرفتهم بأنه لا يمثل أي خطر عليهم فهو فيلم فاقد للهوية بل إنه يروج للفلسطيني التائه في مقابل أسطورة اليهودي التائه.. الذي عثر على وطن له أخيرا.

فيلم "باب الشمس" ليسري نصر الله
ملحمة في الحب وفي الوطن

إذا كان فيلم "العطش" قد فشل في حفر هوية خاصة له، فقد نجح فيلم "باب الشمس" للمخرج المصري يسري نصر الله- ليس فقط في إبراز الهوية الفلسطينية كما لم يحدث من قبل في السينما عموما، بل وأصبح أيضا أول "أوديسا فلسطينية" ملحمية تدخل في سياق الاعمال الفنية الكبيرة في السينما العربية. إنه يكشف لنا عن فلسطين التي لا يعرفها أحد رغم أنها كانت دائما هناك.
"باب الشمس" مقتبس عن رواية الكاتب الفلسطيني إلياس خوري، الذي شارك في كتابة السيناريو مع يسري نصر الله والناقد اللبناني محمد سويد.
يروي الفيلم على مدار جزئيه (في أربع ساعات وخمسة وثلاثين دقيقة) قصة فلسطين المعاصرة: الخروج ثم العودة.. ويصور كيف كان ممكنا أن يتمكن الاسرائيليون من تدمير المجتمع الفلسطيني ودفعه إلى الشتات، من خلال متابعة قصة قرية في الجليل، يرغم الصهاينة سكانها على اللجوء إلى لبنان هربا من المذابح الجماعية، وكيف يتم الاستيلاء على بيوتهم وأرضهم. إلا أن يسري نصر الله لا يلجأ هنا- إلى التبسيط ولا إلى الرمز المفتعل، بل يفضل أن يروي

الملحمة التراجيدية من خلال السرد الروائي الذي يتعامل مع شخصيات واقعية قد تكون لها أيضا أبعاد أسطورية.
إنه يصور في الجزء الأول من الفيلم ما يواجهه سكان القرية، ليس فقط من تهديد صهيوني قادم، بل ومن تفكك داخلي وتخلف في المفاهيم وقصور في الوعي واستناد إلى الموروث الذي لا يقبل المراجعة. لكنه في الوقت نفسه يصور ملامح الجمال الداخلي التي يتمتع بها البشر، القدرة على الحب والعطاء والتضحية، كيفية مواجهة الصدمات والتقاليد الجماعية الفلسطينية الشعبية كما لم تصورها السينما من قبل في أي عمل. ثم كيف تنتج البطولة أو تبرز من داخل المأساة.
وإذا كان نصر الله يصور في النصف الأول من فيلمه ما يفعله الإسرائيليون بالفلسطينيين: كيف أمكنهم تدمير مجتمعهم العريق المغروس في التربة والبيئة والتاريخ، فإنه يعود في النصف الثاني من الفيلم (العودة) لكي يجسد ما يفعله الفلسطينيون بأنفسهم فيما بعد، في لبنان وبلدان الشتات، وكيف يتركون أنفسهم ضحية للصراعات السياسية والانقسانات والتصفيات الجسدية ومظاهر البطولة التي ربما لم تعد بطولة، وإنما أصبحت نوعا من الكذب والدجل والمتاجرة، وعلاقة الثورة الفلسطينية بالأفكار اليسارية في الستينيات والسبعينيات، والنضال المسلح الذي انتهى إلى التصفية في بيروت عام 1982، ثم الخروج الثاني، إلى حين العودة في أعقاب أوسلو بعد

أن كانت القضية قد شاخت دون أن يشيخ البطل الذي ظل أسطوريا كما كان دائما.
وإذا كان يسري نصر الله يستخدم الأسلوب التقليدي في السرد في الجزء الأول من الفيلم (سنوات النكبة وما بعدها) فهو يستخدم في الجزء الثاني أسلوبا أكثر تركيبا وتعقيدا يعتمد على تداخل الأزمنة والانتقال من الماضي إلى الماضي الأعمق، ثم العودة إلى الزمن المضارع، وهو أسلوب يناسب أجواء الستينيات والسبعينيات وتداخل الأفكار السياسية والتنظيمات واختلاط الأمور ما بين البطولة والنذالة والخيانة والخضوع.
لقد أراد يسري نصر الله أن يصنع ملحمة شبيهة بملحمة برناردو برتولوتشي "1900"، باستخدام عشرات الممثلين والتصوير في أكثر من موقع وفي أكثر من بلد واحد، والاعتماد على المشهد الطويل المركب الذي يتسم بملامح أوبرالية خاصة تضفي عليه حلاوة ورقة.

إن بطله الأسطوري الذي يحب ويتزوج ويناضل وينجب الأبناء ويقاوم في كل الظروف ويعود رغم كل الأسلاك الشائكة والمدافع المنصوبة، هو البطل الفلسطيني الأكثر واقعية رغم رومانسيته وأسطوريته من عشرات الأبطال الفلسطينيين الذين شاهدناهم في عشرات الأفلام التي صنعت عن النضال الفلسطيني منذ النكبة.

ولا يتميز الفيلم فقط بجرأته الشديدة في النقد السياسي للممارسات الفلسطينية (في لبنان مثلا) أو في غياب المؤسسات والاعتماد على ثقافة يشيع فيها النفاق والازدواجية، بل بالكثير من مشاهد الحب الجريئة التي يصورها، فهو لا يصنع فيلما عن التاريخ فقط بل ويمكن القول إنه اساسا يصلح لكي يكون قصة حب عظيمة.

وربما لا يعيب هذا العمل الكبير إلا الاستغراق في بعض التفاصيل والاستطرادات إعجابا بالأصل الأدبي بل وإخلاصا له، الأمر الذي كان له انعكاسات سلبية أحيانا على مستوى الايقاع ومستوى سلاسة التتابع (قصة الشاب الذي يصبغ شعره بالأبيض مثالا). وكان من الأفضل أن يتعامل يسري مع مثل هذه الاستطرادت بصرامة أكثر فيستبعدها من الفيلم لكي ينضبط ايقاعه ويصبح أكثر إحكاما.

إلا أن فيلم "باب الشمس" بغض النظر عن بعض الهفوات، عمل كبير يضئ ملامح خمسين عاما أو أكثر من القضية المحورية في الثقافة السياسية المعاصرة بأسلوب فنان مهموم بقضاياه الحقيقية: في المحيط السياسي والجغرافي والتاريخي، كما في الفن وجمالياته.

فيلم "زوزو" لجوزيف فارس

شبح الحرب الأهلية لا يزال يحلق فوق السينما اللبنانية

النجاح الكبير الذي حققه فيلم "بيروت الغربية" (1999) دفع الكثير من أبناء الجيل الجديد من السينمائيين اللبنانيين المتفرقين في بلدان مختلفة حول العالم، إلى اقتفاء أثر ذلك النجاح، خاصة وأن الموضوع يثير حماس جهات الإنتاج في الغرب لتمويله.

بعد "بيروت الغربية" لزياد دويري الذي يروي فيه تجربة فيها الكثير من السيرة الذاتية للمخرج- المؤلف، شاهدنا "معارك حب" لدانييل عربيد الذي استقبل استقبالا مبالغا فيه في عدد من المهرجانات السينمائية رغم تواضع مستواه الفني. ويعود السبب فيما يبدو، إلى أنه يصور تجربة فتاة، كانت تمر بمرحلة الانتقال من الطفولة إلى عالم الكبار، وشهادتها على الحرب الأهلية من خلال رؤيتها الخاصة داخل العائلة أساسا، وكيف تأثرت هي بالحرب، وكيف انعكست الحرب على محيط أسرتها وحياتها وعلاقتها بالآخرين وبالعالم.

وفيلم "زوزو" Zozo للمخرج جوزيف فارس الذي يعمل ويقيم في السويد هو من الإنتاج السويدي، وقد حقق نجاحا تجاريا كبيرا في السويد، ورشح رسميا من طرف السويد للمنافسة على جائزة الأوسكار لأحسن فيلم أجنبي (أى غير ناطق بالانجليزية) من الأفلام التي عرضت خلال عام 2005.

تدور أحداث فيلم "زوزو" ما بين السويد وبيروت الحرب الأهلية، وبطلنا الطفل "زوزو" (في الثالثة عشرة من عمره) يعيش مع أسرته المكونة من أمه وأبيه وشقيقه وشقيقته.

الأسرة سئمت الحرب وأجواءها وتستعد للهجرة إلى السويد حيث يعيش الجد والجدة.

تأثيرات فيلم "بيروت الغربية" واضحة هنا: فزوزو الصغير جزء من ثلاثي من الأولاد المراهقين الذين يلجأون إلى حيل شتى للهرب من المدرسة، يتحدثون كثيرا عن الفتيات والجنس ويبتكرون أشكالا طريفة للمنافسة فيما بينهم، ويرتبون سرقة الحلوى والشطائر من البائع المتجول.

يهرب زوزو من أجواء الحرب عن طريق خلق عالم شخصي خيالي من صنعه: يقيم صداقة خاصة مع فرخ صغير يتخيل أنه يناجيه ويحاوره، وفي الوقت نفسه يحلم بالجنة الخضراء المنتظرة في السويد من خلال الصور التي يبعث بها الجد، بينما تستعد الأسرة للسفر إلى السويد.

ومع تصاعد إيقاع معارك بيروت،تصيب القذائف مسكن الأسرة فقتل الأم والأب والأخت وينجو زوزو وشقيقه، ويهرب الاثنان ويختبئ زوزو مع فرخه الصغير فيما يختفي شقيقه.
ويواجه الطفل الصغير العالم وحيدا. يقيم علاقة صداقة مع فتاة حالمة تسكن في الجهة الأخرى من بيروت قرب المطار. تصطحبه الفتاة إلى منزل أسرتها، تخفيه سرا في غرفتها حيث يقضي الليلة، وفي اليوم التالي يتجه الاثنان معا إلى المطار بعد أن تقرر الفتاة الذهاب معه إلى السويد.
في النهاية ينتبه والد الفتاة للأمر وينجح في استعادة ابنته. وبنوع من المعجزة يتمكن زوزو من السفر إلى السويد بمساعدة السلطات.
في السويد يأتون له بجده الذي يحتضنه ويرعاه مع جدته ويسعى لتلقينه فن البقاء على طريقته الخاصة: أي باللجوء للعنف ضد الآخرين وعدم الخضوع أو الاستسلام للضعف.
في المدرسة السويدية الجديدة حيث يتعلم زوزو اللغة السويدية، يتعرض لاضطهاد الأولاد السويديين باعتباره الغريب المختلف الأدنى من وجهة نظرهم.
لا أحد منهم يبدو مهتما بفهم التجربة الرهيبة التي مر بها. وهو من ناحيته لا يبالي كثيرا بما يتعرض له من مضايقات وتحرشات جسدية، ويهمل أيضا نصائح جده بضرورة مواجهة العنف بالعنف.

أمر واحد يسيطر عليه طوال الوقت: تجربة الحرب وأهوالها في لبنان.
علاقة الصداقة التي تنشأ بينه وبين صبي في مثل سنه، يميل إلى التأمل والقراءة، هي التي تشده إلى عالمه الجديد، وتعيد الابتسامة إلى وجهه.
كثير من الرومانسية والنعومة في الفيلم الروائي الطويل الثالث لجوزيف فارس بعد فيلميه الطويلين وأفلامه العشرة القصيرة.
هنا كما هي العادة في مثل هذا النوع من الأفلام التي نرى فيها طفلا يكبر وعيه خلال تجربة الحرب، تجاهل مقصود للأسباب السياسية للحرب وموقف الأسرة منها، لأن الفيلم يدور من وجهة نظر طفل لم يصل بعد إلى مرحلة الإدراك الواعي لمغزى الحرب.
لكن هناك مبالغة في تصوير الجانب الخيالي الذي يسيطر على شخصية زوزو: كثير من المشاهد المكررة للأحلام والخيالات الخاصة. وهناك أيضا مبالغة متعمدة في تصوير شخصية الجد بغرض الإضحاك، ومن خلالها أيضا يقدم الفيلم تقدا لاذعا للمفاهيم اللبنانية التقليدية. ورغم هذا ينجح المخرج في جذب انتباه المتفرجين لمتابعة موضوعه المثير بتفاصيله الفنية البصرية الممتعة.
وينجح جوزيف فارس أيضا في تنفيذ مشاهد المعارك والمشاهد المتخيلة لانتقال الحرب إلى ساحة المدرسة في السويد ببراعة لا تتوفر في معظم ما ينتج في إطار السينما العربية.

وبالإضافة إلى الإخراج الواثق وتنفيذ الكثير من المشاهد الصعبة، والمزج بين الحقيقة والخيال، ينجح فارس أيضا في التحكم في طاقم الممثلين وفي مقدمتهم عماد كريدي في دور زوزو، وإلياس جيرجي في دور الجد بالحيوية الهائلة التي أدى بها الدور مضفيا ملامح خاصة لا تنسى للشخصية اللبنانية التقليدية. ولا شك أن التناقضات التي يصورها الفيلم ببراعة: لبنان/ السويد، عالم الكبار/ عالم الأطفال، الحاضر/ الماضي، الواقع/ الخيال، تجذب المتفرج وتعد من أهم العوامل التي حققت للفيلم نجاحا كبيرا في عروضه العامة في السويد.

فيلم "أحلام" العراقي

إشكاليات سينما ما بعد صدام

احتفاء كبير بالفيلم العراقي (من التمويل الهولندي- البريطاني) الذي يحمل عنوان "أحلام" للمخرج محمد الدراجي، في مهرجان روتردام السينمائي (يناير 2005).

هذا الاهتمام الكبير،على المستوى الإعلامي على الأقل، جاء مبالغا فيه، تماما كما كان الاهتمام بفيلم "بغداد بلوجر" Baghdad Blogger لصاحبه سلام باكس في المهرجان نفسه العام السابق.

وإذا كان يمكن اعتبار "بغداد بلوجر" مجرد تدريبات على التصوير بكاميرا الفيديو لتقديم لقطات ذات دلالة خاصة لبغداد في مرحلة ما بعد الغزو الأمريكي مباشرة، يمكن اعتبار فيلم "أحلام" - وهو فيلم روائي طويل 110 دقيقة- خليطا سينمائيا أقرب إلى الفوضى البصرية مع بعض الطموح لتقديم دراما إنسانية، ولكن دون تحقق أو اكتمال.

التعاطف مع هذا النوع من الأفلام ينبع عادة من سخونة الحدث ومعاصرته بعد أن أصبح ما يحدث يوميا في العاصمة العراقية بغداد مادة أساسية في

نشرات الأخبار والقصص الإخبارية لمراسلي التليفزيون حول العالم.

سر المغالاة في الاهتمام قد يرجع أيضا، إلى كون "أحلام" هو الفيلم العراقي الثاني الذي يصور في العراق بعد ما وقع في ربيع 2003 من أحداث صاخبة أدت إلى الإطاحة بالنظام السابق.

ويعلمنا تاريخ السينما أن أفضل الأفلام التي ظهرت عن أحداث سياسية كبيرة لم تكن الأفلام الأولى التي صنعت عن تلك الأحداث، بل ويقتضي الأمر عادة، مرور سنوات بعد وقوع الحدث السياسي، لكي يصبح ممكنا تقديم عمل سينمائي متكامل يحمل رؤية واضحة وناضجة.

ويعلمنا تاريخ السينما أيضا أن أفضل الأفلام ليست بالضرورة تلك التي تستند إلى وقائع وأحداث حقيقية، فليس كل ما يحدث في الواقع يمكن تصويره بنجاح في السينما، بل يمكن تصوير أحداث "مفترضة" بإقناع وصدق أكثر، والمحك في ذلك يكمن في قدرة السينمائي على تجسيد رؤيته.

ولعل هذا "التلهف" على "اقتناص" اللحظة الحاضرة بدراميتها الساخنة، كان وراء الاهتمام أولا بتمويل الفيلم من جانب شركات غربية، وثانيا وراء تضخيمه وتلميعه في عدد من المهرجانات السينمائية.

فيلم "أحلام" يقوم - كما يقول مخرجه ومؤلفه وكما تؤكد طريقة صنعه- على أحداث حقيقية أو على قصص شخصية وقعت لعدد من الشخصيات التي كان من الممكن أن تصنع فيلما رقيقا مرهفا ومؤثرا.

في الفيلم ثلاث شخصيات عاشت زمن صدام حسين واكتوت بنيران عهده من قمع وظلم واضطهاد.

"أحلامِ" التي يعتقل خطيبها ليلة عرسها ويلقى به "وراءَ الشمس".

و"علي" الجندي الذي يقبضون عليه ويتهمونه بمحاولة الهرب من الخدمة إلى سورية بينما كان يحاول إنقاذ حياة صديقه "حسن" الذي أصيب إصابات خطيرة في قصف جوي أمريكي.

و"مهدي" الطبيب الشاب الذي رفضت السلطات أن يستكمل دراساته العليا بسبب انتماءات والده السياسية القديمة، وانتهى إلى العمل في مستشفى للأمراض العقلية حيث يشهد كيف يُضطهد المعارضون. وتنتهي "أحلام" إلى مستشفى الأمراض العقلية أيضا بعد أن أصيبت باضطراب نفسي شديد، كما ينتهي "علي" الذي قطعوا أذنه عقابا له على تمرده المزعوم.

وعندما يقع الغزو الأمريكي عام 2003 يتعرض المستشفى للقصف، ويُقتل من يقتل ويهرب معظم المرضى، ويكون الطبيب "مهدي" الوحيد الذي ينجو

من بين الأطباء، فيسعى مع "علي" إلى محاولة إنقاذ المرضى الهاربين وإعادتهم إلى المستشفى وبينهم "أحلام".

هذه الشخصيات كان يمكن أن تصنع دراما جيدة إذا ما أحسن توظيفها، وعرف المخرج كيف يوازن فيما بينها، وأن يبوح بحساب بمكنون أعماقها.

إلا أن ما حدث هو أن المخرج (وهو نفسه المؤلف والمصور) أراد أن يروي كل شئ عن كل شئ، فأدخل عشرات التفاصيل التي أدت إلى الوقوع في الثرثرة والاستطرادات والاستغراق في سرد الأحلام والكوابيس المفتعلة، وتكرار اللقطات وترك المجال أمام المبالغات الميلودرامية في الأداء، وحشد عشرات الشخصيات الثانوية التي تتداخل ويضيع مغزى وجودها في الفيلم.

هناك حكايات طويلة عن رغبة الجندي الآخر "حسن" في التمرد، وكيف أنه يفكر في الهرب إلى أوروبا لكي يعالج شعره الذي لم نر بالمناسبة أي عيب فيه.

وتصبح مشكلة شعر حسن التي يتحدث عنها فيما لا يقل عن 5 مشاهد في الفيلم، مشكلة مضحكة، لأنها ليست مبررا كافيا للهرب الخدمة العسكرية خاصة وأن المخرج يمزجها بشكل غير مقنع، بتبرمه من القتال "من أجل صدام" كما يقول.

بل إن صديقه "علي" يبدو أكثر منطقية عندما يقول له إن القتال ليس من أجل صدام بل من أجل الوطن.

وعندما يصاب حسن يحمله علي ويصعد ويهبط تلالا وسهولا، في مشاهد طويلة ساذجة تكاد تصم شخصية علي بالتخلف، فهو لا يعرف أين يتجه ولماذا وهل هذه هي الطريقة الأمثل لحماية صديقه أو انقاذه وانقاذ نفسه من القصف الجوي.

وهناك أسرة أحلام التي تخرج للبحث عنها وسط الحطام في بغداد، أيضا على نحو ساذج وغير مقتع في مشاهد متقطعة مليئة بالاستطرادات.

وهناك أيضا لصوص بغداد الذين أخذوا يمارسون النهب والسلب، ويصطحب أحدهم أحلام بدعوى حمايتها ثم يتناوب على اغتصابها مع زملائه.

والغريب أن الفيلم يوحي لنا أن أحلام تقبل الذهاب معه والعيش في منزله باعتباره حبيبها "أحمد" الذي ألقي القبض عليه قبل 5 سنوات، ولا تكتشف خطأها إلا عندما يشرع في اغتصابها!

وبعد أن تتمكن من الهرب، تجوب الشوارع في مشاهد طويلة بطيئة مكررة للدمار العام الذي حل على العاصمة العراقية.

ولا تعود أحلام أبدا إلى المستشفى ولا إلى أسرتها، فهي تلقي بنفسها من فوق سطح وزارة المالية بعد أن

تغافل الحراس أثناء معركة بين اللصوص وجنود المارينز.

هذا البناء الساذج يخضع لنفس القوالب القديمة المتهالكة في السينما العربية:

*** الفتاة التي تنتهك براءتها كمعادل للوطن الذي تعرض أيضا للانتهاك على مستوى أشمل.**

*** افتعال خيوط درامية والاستطراد فيها لا لهدف إلا تصوير مشاهد تسجيلية مبهرة: مشاهد نهر دجلة مثالا.**

*** تكرار مشاهد الأحلام والتخيلات والعودة إلى الماضي ولكن من دون حساب دقيق بحيث يصبح هذا الأسلوب هو المنهج الذي ينبني عليه الفيلم، بل إن هذه "التوليفة" تخضع للفوضى غير المنظمة.**

ولا شك أن المخرج وفق كثيرا في اختيار أماكن التصوير، وفي تنفيذ مشاهد الاشتباكات الحية والانفجارات، وفي تقديم لقطات جيدة من الناحية التشكيلية.

ولا شك أيضا في توازن رؤيته السياسية، ففيلمه يقول إن العراق كان يعاني في زمن صدام، ولا يزال يعاني بعد الغزو ورغم الوعد بالحرية.

ولا شك أيضا في شجاعة مخرجنا وجرأته الشديدة التي دفعته إلى التصوير في بغداد لمدة 55 يوما وسط كل مخاطر اللحظة.

لقد تعرض محمد الدراجي للاختطاف من جانب البعثيين وتعرض للاعتقال من جانب قوات التحالف وألقي به في سجن أبو غريب - كما يذكر في أحاديثه المنشورة- ثم تعرض هو وفريق عمله للقصف أكثر من مرة من جانب الطائرات الأمريكية.

هذه المغامرة المثيرة- دون شك- كانت جديرة بالتسجيل في فيلم آخر وثائقي ربما كان سيصبح أكثر إثارة للاهتمام من فيلم "أحلام".

إلا أن هذه العوامل التي نعتبرها "على هامش الفيلم"، لا تجعل "أحلام" عملا سينمائيا يبقى في الذاكرة.

والعيب، لا يتجسد فقط في الإخراج البدائي وتحريك الممثلين على طريقة المسرح المدرسي، وإيقاف الصورة أو إظلامها فجأة في المشاهد الأخيرة من الفيلم بطريقة تعد اعتداء فظاً على الذوق البصري، بل يكمن أساساً في منهج وطريقة بناء السيناريو.

التكلف هنا واضح، وكذلك الحشو والاستطراد والثرثرة والافتعال والابتعاد عن أهم ما يميز السينما كفن أي الاقتصاد: في السرد وفي الزمن، فأنت لا تستطيع أن

تروي كل شئ عن كل شئ، أليس الفن اختيار في نـهاية الأمر.

فيلم "عبور التراب" من العراق

إشكالية التعبير الكردي عن الماضي

ربما يكون من أهم ميزات مهرجان روتردام السينمائي أنه يعرض لجمهوره الأفلام من الغرب والشرق، بغض النظر عن بلد الإنتاج، دون أن يعير اهتماما خاصا لجنسية المخرج وما إذا كان طويل الباع في الإخراج أم مبتدئا.

ومن الأفلام التي عرضت في دورة عام 2006 فيلمان يعبران عن الرؤية الكردية، إذا جاز التعبير، للماضي والحاضر، على كلا الجهتين من الحدود: العراقية والإيرانية. الأول هو فيلم "عبور التراب" من الجانب الكردي العراقي، والثاني هو فيلم "نصف القمر" من الجانب الكردي الإيراني (سنتاوله في موضع لاحق من هذا الكتاب).

منذ سقوط النظام السابق في العراق ومؤسسات الإنتاج السينمائي في الغرب ترحب بأي فكرة لإنتاج فيلم من أفلام "نقد الماضي" المألوفة في سينما العالم الثالث بوجه خاص بسبب غياب حرية التعبير.
أما فيما يتعلق بالعراق خاصة، فلم تكن حرية التعبير فقط غائبة، بل اختفى إنتاج الأفلام تماما من قائمة

النظام السابق خلال السنوات العشر الأخيرة من عمره على الأقل، بعد أن غادر معظم المشتغلين بالسينما من مخرجين وممثلين وفنيين، العراق للعيش في المنفى.

المؤسسات الغربية (شركات الإنتاج والتمويل والخدمات والمهرجانات السينمائية ومؤسسات التوزيع ومحطات التليفزيون) أصبحت الآن ترحب بأي فكرة تهيل التراب على الماضي في العراق، ولو باسم "عبور التراب".

هذا التوجه هو سلاح ذو حدين، فهو من ناحية يتيح الفرصة أمام السينمائيين العراقيين للتعبير عن مواهبهم السينمائية، لكنه من ناحية أخرى، يبدو كما لو كان يطالبهم أيضا بالعزف على أوتار بعينها، ربما يراها الغربيون أقرب إلى التصورات الشائعة في الإعلام عن الوضع العراقي و"المشكلة" العراقية.

ولا شك أن النظام السابق في العراق اضطهد الأقليات (بل والأكثريات) العرقية والدينية، بل وتعرض الشعب العراقي كله في زمن صدام وحكم حزب البعث لقمع مخيف، ولأسباب سياسية وأيديولوجية وعرقية عديدة زال عنها الآن كل غموض.

ولا شك أن رغبة الأقليات والطوائف والفرق المختلفة في التعبيرعن نفسها في السينما، أمر مشروع تماما ويندرج في صميم حقوق الإنسان.

غير أن هناك فرقا بين التعبير بغرض استلهام العبر والدروس من الماضي للانطلاق إلى المستقبل، وبين اجترار المرارات وتكريسها بغرض أن يبقى الماضي قائما، يغذي الأحقاد والانقسامات، ويحول بين الإنسان والإنطلاق إلى المستقبل.

ما لا يراه الكثيرون مفهوما ولا مبررا، هو أن يلجأ البعض إلى تحويل الفيلم، أي فيلم، باسم حرية نقد الماضي، إلى أداة لتصفية الحسابات السياسية ولو بطريقة تبتعد كل البعد عن المنطق والعقل، وتحول العمل الفني الذي يفترض أن يتسع لكل الأفاق الإنسانية، إلى عمل عنصري ضيق الأفق، مفتعل وبغيض. وهذا هو تحديدا ما انتهى إليه المخرج شوكت أمين كوركي في فيلمه "عبور التراب".

المخرج شوكت من مواليد كردستان العراق عام 1973. فر مع أسرته إلى إيران عام 1975، وعاد إلى كردستان عام 1999. وقد عرف كمخرج للأفلام القصيرة التي أخرجها للتليفزيون الكردستاني. ونجح أخيرا في إنتاج وإخراج فيلمه الروائي الأول وهو "عبور التراب" الذي صور بأكمله في العراق.

ويعتبر"عبور التراب" أحد أفلام الطريق، أي تلك التي تدور معظم مشاهدها على الطرق، وهو نوع من الأفلام يوفر عادة مساحة درامية ممتدة مليئة بشتى الاحتمالات، إلا أن المحك هنا يتعلق بمدى نجاح المخرج في السيطرة على الأحداث وعدم الانسياق وراء الاستطرادات والثرثرة وهو ما وقع فيه هذا الفيلم.

تدور أحداث الفيلم أثناء الغزو الأمريكي للعراق عام 2003 وما أعقبه من سقوط النظام، وانتشار الفوضى والتوتر والعنف في شتى أرجاء البلاد.

شاب ورجل (زاد ورشيد) من مقاتلي البشمرجة الكردية في العراق، يحملان عددا من الأواني المليئة بالطعام لتوصيلها بشاحنة صغيرة إلى معسكر للمقاتلين الأكراد، لكنهما لا يصلان أبدا إلى مقصدهما.

"زاد" فقد شقيقه في حلبجة التي ضربها النظام السابق بالغازات السامة. أما "رشيد" ففقد ساقه خلال حملة الأنفال المعروفة ضد الأكراد العراقيين.

وبينما لا يتكلم "زاد" اللغة العربية لأنه ببساطة لم يتعلمها، يرفض رشيد الحديث بها رغم إجادته لها. فالأول يعبر عن جيل جديد عاش معظم سنوات حياته

في "المناطق الآمنة" في الشمال، التي تتمتع بنوع من الحكم الذاتي، وانفصلت بشكل ما عن نظام صدام منذ 1991.
اما الثاني، فقد عاش تجربة الماضي (البعث والعراق الموحد ولو بالقهر)، ولذلك فهو يرفض الحديث بلغة فرضت عليه فرضا لأنه يجدها تتناقض مع خصوصية هويته التي تعرضت للقمع.

أما الحيلة الدرامية المحورية في الفيلم فتتلخص في شخصية طفل في العاشرة من عمره، ضل طريقه إلى منزل أسرته وسط القصف الجوي، يعثر عليه زاد على الطريق فيلتقطه لكي يساعده، لكنه طفل من العراقيين العرب (السنة) بل ويدعى أيضا "صدام". والسبب يعود كما نعرف، إلى أن النظام السابق كان يدفع مكافأة مالية جيدة لكل أسرة تطلق اسم صدام على أحد أبنائها.

رشيد ذو الساق الصناعية (حصاد تجربة القهر البعثي)، يعترض اعتراضا شديدا على اصطحاب الفتى "صدام"، فهو يحقد حقدا شديدا على العرب السنة لأنه يربط بينهم وبين نظام صدام الذي اكتوى بناره، ويعبر عن ذلك بوضوح سواء في رفضه اصطحاب الفتى أو رفض الحديث إليه بالعربية ورفض تقديم الطعام أو الماء له بل وضربه أيضا بغلظة.

أما زاد، الذي يبدو أكثر تحررا من الماضي، فهو يتمتع بروح المرح والدعابة والمشاعر الإنسانية، بل ويبدو أكثر استرخاء من رشيد رغم أنه هو الذي يقود السيارة وسط القصف والانفجارات.

"زاد" يصر على اصطحاب الطفل وتوصيله إلى أسرته، ويؤدي اهتمامه الزائد بالأمر إلى سرقة الشاحنة، ثم العثور عليها، واستمرار محاولات إعادة الطفل إلى ذويه: يرفض شيخ مسجد (سني) استلام الطفل ويطلب منهما الرحيل ثم يواصل ترتيل القرآن، وجنود المارينز يرفضون استلامه لأنهم لا يعرفون ماذا يفعلون به، ويصبح "صدام" الصبي الضائع المنبوذ، كما يجده زاد، نوعا من دعابة القدر (لقد تجسد صدام في طفل عديم الحيلة، فقير جائع، ضل طريقه).

أما رشيد فيجده لعنة من لعنات القدر ويردد طيلة الوقت أنه نوع "النحس" وطالما أنه معهما فلن يصلا أبدا إلى هدفهما. السيارة تسرق، وعندما يعثران عليها، يضلان الطريق.

والده ووالدته يبحثان عنه في كل مكان بلا جدوى. مجموعة من المفارقات المفتعلة تحول بينهما وبين العثور عليه رغم أنه يكون على بعد خطوات عدة منهما، مع رشيد وزاد.

اثنان من الميليشيا التي عرفت بـ "فدائيو صدام" تتربص بمقاتلي البشمرجة، ويتحايلان بالتنكر في زي والد ووالدة الطفل ثم يطلقان النار فيقتلان زاد ويلتقطان الصبي.

غير أنهما يتلقيان أوامر بالتخلي عن الصبي والعودة لوحدتهما على الفور، فيتركان الصبي في عرض الطريق.

وفي النهاية، نرى رشيد يقود الشاحنة بعد أن وضع فوقها جثمان رفيقه، يشاهد الطفل على قارعة الطريق، يتوقف ويلتقطه، هو الذي لم يكن يطيق وجوده.

إذن فقد تخلى العراقيون "العرب" عن ابنهم بفظاظة وقسوة، بينما التقطه الكردي الذي تغلب حسه الإنساني الكبير الكامن على مرارته الشخصية أخيرا وقرر أن ألا يتخلى عن "صدام" الطفل حتى ولو كان يكره اسمه!

هذه الرؤية رغم استنادها - كما يذكر الفيلم في مقدمته- إلى وقائع حقيقية- إلا أنها قدمت في سياق يمتلئ بالمبالغات والحشو والاستطرادات والثرثرة والإطالة وافتعال بعض المشاهد لخلق انطباع معين لدى مشاهدي الفيلم من الغربيين بوجه خاص.

هناك على سبيل المثال ذلك المشهد الذي نرى فيه سكان احدى القرى من الشيعة والمسيحيين (الذين يتقدمهم قس) يبحثون عن ذويهم المدفونين في قبور جماعية (لم تكن تلك القضية قد اثيرت بعد في ذلك الوقت أثنا ءالغزو!).

ورغم ما نراه عبر الفيلم من مشاهد للقصف والدمار في القرى الموجودة على الطريق، ومظاهر الوجود العسكري الأمريكي في العراق، والفوضى التي خلقها الغزو، إلا أن الفيلم لا يتعامل مع الحدث باعتباره يخص "العراقيين" جميعا، بل يهتم بإبراز "الحدث" الكردي، في تأكيد واضح على أن الأكراد هنا اصحاب هوية مختلفة، وهو ما لا غبار عليه، وأصحاب قضية أخرى، وهو ما يختلف عليه بشدة.

فيلم "حليم" لشريف عرفة

اعتداء فظ على التراث وتقزيم للمطرب الراحل

شاهدت فيلم "حليم" عند عرضه في نطاق السوق الدولية للأفلام في مهرجان كان السينمائي - مايو 2006 حيث يعرض المنتجون مئات الأفلام الجديدة على الموزعين والمشترين، وقبل أن يعرض عروضا عامة في مصر.

في ذلك العام جاء عماد الدين أديب الذي اقتحم أخيرا عالم الإنتاج السينمائي عن طريق شركته الخاصة "جود نيوز"، بالفيلمين اللذين أنتجتهما الشركة حتى ذلك الوقت واعتبرا أكثر الأفلام كلفة في تاريخ صناعة السينما في مصر وهما "عمارة يعقوبيان" لمروان حامد عن رواية علاء الأسواني الشهيرة، و"حليم" الذي أخرجه شريف عرفة وقام بدور البطولة فيه أو كان مفروضا أن يلعب بطولته بالكامل الممثل الراحل أحمد زكي غير أن الأقدار شاءت أن يلقى ربه قبل الانتهاء من تصوير الفيلم.

وكان أحمد زكي قد أصيب بسرطان الرئة قبيل وفاته في 27 مارس/ أذار عام 2005، وانتهت حياته مبكرا شأنه في هذا شأن المطرب الشهير عبد الحليم حافظ الذي رحل عام 1977 عن 48 عاما. أما عبد الحليم -

الذي تحول خلال سنوات معدودة من ظهوره كمطرب في أوائل الخمسينيات إلى أسطورة - فقد أصيب مبكرا بمرض خطير في الكبد نتيجة إصابة قديمة في الطفولة بمرض البلهارسيا.

قصة حياة عبد الحليم حافظ أو "حليم" كتبت ونشرت في عشرات المطبوعات والكتب والكتيبات بل وظهرت أيضا في أعمال للإذاعة، كما تضمنت أجزاء منها بعض الأفلام التي قام ببطولتها عبد الحليم نفسه. وكان "حليم" قد نشأ يتيما في قرية الحلوات في محافظة الشرقية، وتولى تربيته عمه لفترة قبل أن يلحق بملجأ. لكنه درس وتعلم واستطاع أن يلتحق بمعهد الموسيقى وأن يتخصص في العزف على آلة الأوبوا الغربية وهي إحدى آلات الأوركسترا السيمفوني. إلا أنه كان موهوبا في الغناء، فنجح في الالتحاق بالاذاعة، وغنى نغمات جديدة من تلحين صديقيه وزميليه محمد الموجي وكمال الطويل سرعان ما اشتهرت وجعلته من المشاهير. ولا شك أن نجم عبد الحليم حافظ قد صعد كثيرا بعد ثورة 23 يوليو 1952 في مصر، وسرعان ما أصبح بحق "مطرب الثورة" بعد أن غنى عشرات الأغاني والأناشيد الوطنية التي اتسقت مع شعارات وتوجهات العهد الناصري.

ويحاول صناع فيلم "حليم" مجددا رواية قصة حياة المطرب الأسطوري عبد الحليم حافظ، من خلال ميلودراما مباشرة عن سيناريو لمحفوظ عبد الرحمن.

والفيلم يقوم على حيلة درامية- نعتبرها حسب مفهومنا الخاص في السينما - من أكثر الحيل الدرامية ضررا.

هذه الحيلة تتلخص في جعل محور الفيلم يتركز في حوار إذاعي يجريه مذيع يدعى "رمزي" مع المطرب الشهير في مرحلة متأخرة من حياته أي قبيل أن يودع الحياة. المذيع يحاور ويشرح ويروي ويتدخل ويوجه ويذكر المطرب بمحطات معينة في حياته ومواقف كثيرة له، بل واتهامات عديدة وجهت إليه. أي أننا نتلقى الفيلم عمليا، من خلال الحكي والشرح والحوار، في حين تحاول الصورة تقديم "ترجمة" لبعض الأحداث، مع التركيز بشكل رئيسي على الأغاني والأفلام.

هذا الشكل القائم على الحوار المكتوب بحيث يكشف عن محاور أساسية ونقاط، يرى صناع الفيلم أنها محورية في حياة عبد الحليم، قد يكون أقرب إلى مسلسلات الإذاعة، غير أنه يصبح في السينما مدعاة للشعور بالملل بل والافتعال.

يبدأ الفيلم بداية لا توحي بأننا سنشاهد فيلما جادا. فنحن نرى عددا من الشخصيات - سواء كانت معروفة أو غير معروفة- تتحدث باقتضاب وفي قوالب مصطنعة عن عبد الحليم.

وكأننا أمام مقدمة برنامج تليفزيوني من برامج المنوعات. والحقيقة أن أسلوب تصوير الفيلم: حركة الكاميرا الدائرية من زوايا مضطربة، والإضاءة المباشرة، تجعل الفيلم يبدو مثل الأغاني المصورة للعرض في التليفزيون والفيديو أي ما يعرف خطأ بـ "الفيديو كليب".

لقد كان أحمد زكي حقا يرغب في القيام بدور عبد الحليم، بعد أن أدى شخصيتي الرئيسين المصريين أنور السادات وجمال عبد الناصر. فقد كان يعتقد أن القدرة على محاكاة شخصيات شهيرة إلى حد التقمص، هو نوع من التحدي بالنسبة للممثل. وهذا شأنه بالطبع.

غير أن الحقيقة تظل أن أحمد زكي لم يكن يستطيع محاكاة شخصية عبد الحليم حافظ التي ارتبطت في ذهن الجمهور بالرقة المغالى فيها أحيانا، خصوصا في أحاديثه ومقابلاته عبر الأثير أو شاشة التليفزيون. وكان أهم ما يميز عبد الحليم هو صوته الرقيق المتلون الذي يمكنه التعبير من خلاله عن كل انفعالاته. كانت هناك ولا شك درجة من درجات التصنع، وهو ما يرصده الفيلم، الذي يصور كيف كان حليم يصر على أن يقدم للناس الصورة التي يريدونها عنه، وليست صورته الحقيقية. إلا أن أحمد زكي الذي خذله تدهور صحته في أيامه الأخيرة اثناء فترات التصوير الشاق على مراحل عبر المرض، لم يكن لديه صوت قادر

على الأداء فكان يكافح لإخراج صوته من حنجزته المعتلة، وهو ما يتضح في الفيلم بشكل يثير الشفقة حقا. ويتحمل منتج ومخرج الفيلم مسؤولية النتيجة السيئة للتجربة بشكل عام.

ولعل ما أنقذ الفيلم بشكل ما، الاستعانة بابن أحمد زكي "هيثم" للقيام بدور عبد الحليم في معظم مشاهد الفيلم باستثناء المشاهد القليلة التي أداها أحمد زكي للمطرب في حفل قارئة الفنجان الذي انفعل فيه على جمهوره، وفي كل مشاهد الحديث الاذاعي الطويل الممتد عبر الفيلم. لكن المخرج لجأ إلى طريقة خاصة غير مألوفة في الاستعانة بالتراث الغنائي المصور من أفلام عبد الحليم حافظ الشهيرة. فبدلا من إعادة تصوير ما يناسبه من أغاني تلك الأفلام، حافظ على الأغاني الأصلية في الأفلام القديمة وعلى الوجوه النسائية مثل شادية وغيرها، لكنه استبدل - عن طريق التكنولوجيا الرقمية- صورة عبد الحليم بصورة هيثم أحمد زكي. ويعد هذا العمل في العرف السينمائي العالمي اعتداء فظا على التراث السينمائي المصور حتى لو كانت الشركة المنتجة قد حصلت على حق الاستغلال التجاري لأفلام عبد الحليم على هذا النحو الذي لا يقره أي عرف من الأعراف. ومن الناحية الفنية فشلت الفكرة تماما، فلا الجمهور شعر بمصداقية هذا اللون من التحايل، ولا الممثل الجديد تمكن من محاكاة حليم في أدائه الشهير في تلك الأفلام.

ومن ناحية أخرى، يعالج الفيلم كثيرا من الشخصيات التي لعبت دورا رئيسيا في حياة بطله، بطريقة كاريكاتورية نمطية ساخرة، مثل شخصية الموسيقار محمد عبد الوهاب. هنا نرى عبد الوهاب بخيلا يهرب من توقيع شيك لنفقات علاج شريكه في الانتاج الفني عبد الحليم، يؤثر دائما السلامة، لا يستطيع اسداء النصح كلما لجأ حليم لاستشارته، وسطي يفضل إمساك العصا من منتصفها.

ويتوقف الفيلم طويلا أمام العلاقة بين عبد الحليم وحكومة 23 يوليو، وعلاقته بالسلطة، ويقول إن حليم كان على نحو ما - صنيعة ضباط الثورة، في حين أن موهبة حليم هي التي فرضت نفسها على الجمهور بقوة ربما حتى يومنا هذا وبعد نحو 30 عاما على وفاته، ولم تكن أي سلطة لتستطيع أن تفرض مطربا غير موهوب على الناس.

ويخصص الفيلم مساحة زمنية لمرحلة الأغاني السياسية الحماسية التي كان يكتبها صلاح جاهين ويلحنها كمال الطويل ويغنيها حليم، عاما بعد عام في أعياد ثورة يوليو. ويحاكم الفيلم حليم - من خلال الحديث الصحفي الدخيل في الفيلم- ويحمله مسؤولية تضليل الجمهور، بل ويجعله يغني من ناحية "ياأهلا بالمعارك" وغيرها من الأغاني الحماسية، في حين نرى لقطات تسجيلية لجولدا مائير والإذاعة الاسرائيلية

تعلن تدمير المطارات المصرية ولقطات للأسرى المصريين في سيناء.. وغير ذلك.

ويتوقف الفيلم أمام هذه اللقطات بإصرار ويخصص مساحة كبيرة لها، بحيث يبدو كما لو كان عبد الحليم حافظ في النهاية أحد المسؤولين عن هزيمة 67، وهو استنتاج تؤدي إليه العلاقة الذهنية بين اللقطات، وهو مقصود من جانب صناع الفيلم، وإن كان يبدو مضحكا في السياق التاريخي الصحيح.

ويخصص الفيلم أيضا حيزا كبيرا لعلاقات حليم العاطفية مع فتاة من أسرة ثرية أراد أن يتزوجها لكن والدها رفضه وأهانه، ثم مع سعاد حسني التي ترددت في قبول الزواج منه، وتحولت علاقتهما إلى صداقة كما يقول الفيلم، وأيضا مع فتاة تبناها وأنفق عليها واعتقدت هي أنه يحبها وكادت أن تفقد حياتها بعد أن حاولت الانتحار بعد رفضه الزواج منها.

يخالف الفيلم المبدأ الاساسي في السينما أي مبدأ الاقتصاد في السرد، لأنك ستفاجأ بأن الفيلم مصنوع بطريقة المسلسلات، دون أدنى إحساس بالزمن. ويصل توقيت عرض الفيلم إلى ساعتين ونصف الساعة، ويمتلئ بكل أنواع الأغاني التي غناها عبد الحليم. إلا أن المتفرج يخرج في نهاية الفيلم وهو يتساءل: لماذا أصر الراحل أحمد زكي على القيام بدور يتناقض تماما مع مظهره الخارجي ومع سنه وصوته

وشخصيته. فمهما حاول، فحليم الأصل يظل أبقى وأقوى من تلك الصورة الباهتة التي انتهى إليها فيلمنا هذا.

وربما يظل أفضل ما أنتج عن حياة عبد الحليم حافظ من أفلام فيلم "حكاية حب" الذي قام ببطولته عبد الحليم حافظ نفسه!

فيلم "البلديون" من الجزائر

عندما تفتح فرنسا جراحها القديمة

جاء عرض فيلم "البلديون" الجزائري- وهو الإسم العربي للفيلم (للفيلم اسم آخر في النسخة الانجليزية هو أيام المجد Days of Glory واسم آخر في النسخة الفرنسية هو "السكان الأصليون Indigènes") مفاجأة حقيقية لعشاق السينما في مهرجان كان السينمائي 2006.

المفاجأة أننا أمام فيلم كبير وعميق وراسخ، سواء في موضوعه أو في طريقة تناوله لموضوعه.

مخرج الفيلم- الجزائري رشيد بوشارب- يعمل منذ سنوات في نطاق السينما الفرنسية، وفيلمه الجديد من الإنتاج المشترك بين فرنسا والجزائر والمغرب، أي أن التمويل الفرنسي لعب دورا أساسيا في توفير الإمكانيات التقنية الكبيرة التي جعلت الفيلم يخرج بصورة ممتازة.

وقد جاء الفيلم مخلصا تماما لرؤية مخرجه الذي تعاون مع كاتب السيناريو أوليفير موريل أي أنه تحلى بجرأة في تناول موضوعه الذي يعيد فتح صفحة من صفحات التاريخ الفرنسي الحديث بمبضع الجراح، ولكن بأناقة صانع المجوهرات.

وجاء الفيلم في معظمه، ناطقا باللغة العربية التي يتحدثها أبطال الفيلم جميعا باستثناء الحوارات التي تدور مع الضباط الفرنسيين. وفي هذا تأكيد على هوية الفيلم، وأيضا اتساق مع واقع الحال في تلك الفترة التي يعالجها الفيلم، فلم يكن ممكنا أن يتكلم الشخوص معا بغير العربية، خاصة وأنهم من أبناء الريف الذين لم يسبق أن وطأت اقدامهم الأراضي الفرنسية.

تدور الأحداث في الأربعينيات، زمن الحرب العالمية الثانية، وتحديدا عام **1943**، بعد أن كانت فرنسا قد سقطت في قبضة الجيش الألماني، وأصبحت دولة محتلة، تسعى ويسعى الحلفاء إلى تحريرها.

ويصور الفيلم أولا، كيف قاد بعض أعيان الريف في بلدان المغرب العربي حملة في الريف الجزائري ومناطق البربر في المغرب وغيرها، لتجنيد عشرات الآلاف من الشباب للقتال في صفوف الجيش الفرنسي - أو ما بقي منه وامكن إعادة تجميعه - من أجل تحرير فرنسا.

وجاءت تلك الحملة تحت شعار "انقذوا فرنسا". وشملت شبابا من المغرب والجزائر وتونس كما شملت أيضا متطوعين آخرين من البلدان الأفريقية التي كانت محتلة من طرف فرنسا.

وبلغ عدد أبناء سكان المستعمرات الذين قاتلوا في أوروبا ضد النازية من أجل تحرير فرنسا نحو 130 ألف جندي.

ويركز الفيلم على أربع شخصيات: سعيد وأبو بكر ومسعود وياسر. هؤلاء يخوضون التجربة بوجل وتردد وخوف أولا، ثم ينغمسون فيها برغبة حقيقية في إنقاذ فرنسا استجابة للشعار الذي رفعه ديجول: إن الدفاع عن حرية فرنسا هو دفاع عن الحرية في العالم.

كان الحلم بنيل الحرية من الاستعمارالفرنسي هو ما يحرك مشاعر هؤلاء الجنود وهو ما يتردد في الفيلم يوضوح، بل وتحدث بسببه كثير من الاحتكاكات بين الجنود المغاربيين وبعض الضباط الفرنسيين.

يقاتل الجنود المغاربيون في إيطاليا، وفي مقاطعة بروفانس الفرنسية، وفي فوسج، وتكون وحدة الابطال الأربعة هي أول قوة تطأ أرض مقاطعة الإلزاس. وخلال القتال تنشأ خلافات ومشاحنات بين الجنود، وبينهم وبين الفرنسيين بسبب التفرقة في المعاملة. تقوم صداقات وتنهار سدود وحدود بين البشر، بل وتنشا ايضا علاقات عاطفية بين جنود من "العرب" ونساء فرنسيات.

وقد نجح المخرج بوشارب نجاحا مبهرا في إخراجه للفيلم بكل هذه العفوية والبساطة مع الدقة الشديدة في

تصميم المشاهد. وتتمثل براعة الإخراج في العناصر التالية:

أولا: القدرة المدهشة على التحكم في أداء طاقم الممثلين وفي مقدمتهم بالطبع الأبطال الأربعة: جمال دبوز وسامي نصيري ورشدي زيم وسامي بوعجيلة، إضافة إلى الممثل الفرنسي برنار بلانكان الذي قام بدور الضابط المسؤول عن الوحدة.

ثانيا: القدرة على تحريك المجاميع الكبيرة من الممثلين الثانويين الذين شاركوا في الفيلم، والانتقال بين مواقع مختلفة للتصوير في أربع دول، واستخدام أقصى ما تتيحه مواقع التصوير الحقيقية من جماليات بصرية.

وتتدرج الطبيعة في الفيلم من الصحراء إلى المناطق الزراعية الخضراء، إلى الأطلال المهدمة، إلى الجبال التي تغطيها الثلوج.

ثالثا: الاهتمام الكبير بالتفاصيل: الملابس والديكورات والاكسسوارات، واستعادة الأغاني والأناشيد التي كان يرددها الجنود، وطريقتهم الخاصة في الاحتفال دون أي انزلاق في النزعة الفولكلورية أو جنوح نحو الاستطراد.

رابعا: الاقتصاد في السرد أي في الزمن، مع المحافظة على إيقاع الفيلم ودفع الحركة إلى الأمام طوال الوقت، والاهتمام بجعل كل مشهد يضيف إلى ما سبقه، ليس

بهدف تشييد بناء متصاعد ينتهي إلى ذروة درامية، بل بغرض الكشف عن جانب آخر جديد من جوانب الشخصيات التي تلعب دورها في عمل ملحمي تتضافر مشاهده على نحو مدهش.

خامسا: الاستخدام الحريص والدقيق للموسيقى التي كتبها خصيصا للفيلم أرمان عمار مع الشاب خالد، وتوزيعها بدقة عبر أجزاء الفيلم، دون مبالغة أو حدة، بنغماتها العربية البسيطة والموحية والمعبرة عن لحظات الحزن والتوتر والقلق والمواجهة مع النفس ومع الآخر.

وقد تمكن المخرج من تحقيق الموازنة بين الموسيقى التي تصاحب مشاهد القتال، والأخرى التي ترد الشخصيات إلى أصولها وتكثف لحظات الاستنارة عندها.

ولعل من أهم ما يميز الفيلم تركيزه الكبير على موضوع الهوية، أي هوية أبطاله.

إننا نراهم هنا دائمي التأكيد على هويتهم، تارة من خلال الملابس التي يرتدونها حتى تحت القبعات الحربية، أو تبرز من تحت قمصانهم.

ويؤكد الفيلم على الهوية الاسلامية للجنود فيجعلهم يذكرون الله في كل خطوة، و يتمتمون بآيات قرآنية في مواجهة المواقف الصعبة، كما يصور صلاة الجنود

الجماعية بعد أن يهبطون في جنوب إيطاليا، وكيف يقفون احتراما أمام الموت حتى لو كان الميت من الأعداء.

ويصور الفيلم علاقة عاطفية حقيقية تنشأ بين مسعود وايرين الفرنسية التي تكتب له خطابات لا تصل بسبب منعها من طرف الرقيب الفرنسي استنادا إلى موقف عنصري واضح.

ويركز الفيلم على رفض الجنود المعاملة العنصرية لهم من جانب الضابط الفرنسي الذي يقول لأحدهم: إنكم لا تصلحون للقيادة!

ويصور الفيلم كيف تنكرت فرنسا لما أعلنته، من خلال الإشارة إلى قرب انتهاء الحرب مع بقاء اغلبية الجنود أميين، رغم التعهد الرسمي من جانب الجيش الفرنسي بمحو أمية الجميع. وهناك تذكير في الفيلم بما فعله الفرنسيون في الجزائر من خلال موقف بسيط ومعبر.

داخل كنيسة مهدمة يحاول جندي الاستيلاء على حصيلة صندوق النذور. ينهره رفيقه بشدة قائلا إن هذا يعد حراما في كل الأديان. يعيد الجندي المال في هدوء. يتطلع الجنديان إلى لوحة تصور معاناة السيد المسيح. يعلق الجندي الأول قائلا: لقد عاني كثيرا. يرد الجندي الثاني: عندما كنت صغيرا قتل الفرنسيون كل أفراد أسرتي من أجل ما وصفوه بـ "جعلهم مسالمين" أو pacification .

ونرى كيف يرفض الجنود محاولة ألمانيا النازية التقرب منهم- ومخاطبتهم باعتبارهم مجرد "مسلمين"- والقاء منشورات تحثهم على الانضمام إلى جيشها مع وعد بالحرية.

ورغم التأكيد على الهوية الخاصة للجنود إلا أنهم يتمسكون بالقتال مع الطرف الفرنسي إيمانا بأن قضية الحرية واحدة، فبعد تحرير فرنسا لا يراودهم شك في حصول بلادهم على الحرية.

لكن فيلمنا هذا فيلم عن الحنث بالوعود، عن نسيان التضحية ورفقة الماضي بعد أن عاد المجد إلى فرنسا.

يقول رشيد بوشارب إنه أراد أن يفتح صفحة منسية في التاريخ الفرنسي لأننا لابد أن نتكلم في هذه الأشياء.

ويطالب بوشارب بضرورة إعادة النظر فيها، تماما كما يعيد فيلم "ماري أنطوانيت" النظر في حقيقة ما حدث لتلك الفتاة التي لم تكن تدرك تماما ما يدور حولها - حسب الفيلم الجديد لصوفيا كوبولا الذي عرض في مسابقة المهرجان، وبالتالي لم تكن تستحق المصير التراجيدي الذي انتهت إليه.

"البلديون" إذن من الأفلام التي تتخذ منهجا يتعلق بمراجعة التاريخ والكشف عما خفي فيه وتقديم الوجه الآخر له، من خلال نظرة الذين شاركوا في صنع

الأشياء. ولا شك أن جهدا كهذا استلزم بالضرورة الكثير من الجهد في البحث والاستماع إلى شهادات الذين ظلوا على قيد الحيا من المحاربين السابقين، والإعداد الجيد لتصوير الفيلم كما لو كان المرء يخطط لمعركة حربية.

التضحية تستمر وتمتد حتى النهاية. يفقد الشقيق شقيقه، ويعجز مسعود عن الاتصال بايرين، كما تيأس أيرين من تلقي أي نبأ عن مسعود رغم محاولاتها العديدة، ويتشاجر سعيد مع قائد الوحدة الفرنسي، إلا أنه يضحي بحياته في النهاية من أجل انقاذه، ويموت الاثنان معا.

ويضحي الكثيرون بحياتهم في معركة الإلزاس، ولا يبقى من الأبطال الأربعة إلا أبو بكر الذي يعود بعد ستين عاما إلى نفس المنطقة لكي يزور قبور رفاق الماضي.

وينتهي عمل سينمائي كبير لا شك انه سيبقى طويلا في تاريخ السينما.

"كيف الحال" أول فيلم سعودي

الانتصار لقيم لم تترسخ بعد

من ضمن العلامات الإيجابية في دورة مهرجان كان التاسعة والخمسين (2006) العروض المكثفة والمتعددة لأفلام من العالم العربي في السوق الدولية للأفلام، وهي أكبر سوق من نوعها في العالم.

ومنذ اليوم الأول للمهرجان ونحن نتأهب لاستقبال ما أعلن عنه باعتباره "أول فيلم سعودي" وهو فيلم "كيف الحال".

والفيلم بالفعل هو الفيلم الروائي الطويل الأول الذي ينتجه منتج سعودي هو أيمن الحلواني. إلا أنه من إخراج المخرج الفلسطيني المقيم في كندا - إيزادور مسلم- ومن تأليف اللبناني محمد رضا، والمصري بلال فضل.

وقد شارك في التمثيل ممثلون من السعودية والإمارات. وإحدى بطلاته هي أول ممثلة من السعودية تظهر في فيلم سينمائي، بل وتظهر بثياب أوروبية حديثة. وقد تم تصوير الفيلم في الإمارات، وجاء ناطقا

باللهجة السعودية، وكتب له الموسيقى اللبناني غسان رحباني، وصوره بول ميتشنيك.

يقول منتج الفيلم أيمن الحلواني: "رأيت أن هذا هو الوقت المناسب لصنع فيلم عن المجتمع السعودي وما يحدث من تغيير في أسسه. هناك نوعان من الناس يحاولان العيش بشكل متواز في وقت واحد. فهل سينجح هذا؟ هل نحن على استعداد للتغيير؟ ما هو المطلوب؟ رأيت أننا نحتاج إلى صنع فيلم، ليكن من نوع الكوميديا الجادة إذا كان هذا ممكنا، لكي يُضحك الناس ويجعلهم يفكرون في الوقت نفسه".

ويروي الفيلم قصة خفيفة تدور في معظمها في أجواء مرحة، حول أسرة سعودية تجمع بين ثلاثة أجيال.

هناك الجد الذي يصوره الفيلم في صورة رجل متقدم في السن إلا أنه أبعد ما يكون عن التزمت، بل ينافس أحفاده في ألعابهم، يهوى ممارسة الرياضة على طريقته الخاصة (أي فوق الفراش)، ويشجع حفيده على تصوير فيلم، ويتمتع بخفة ظل وروح مرح واضحة.

والجد حاضر في حياة الأسرة بقوة، وموجود في معظم مشاهد الفيلم، يدعم ويشجع ويبارك الاتجاه للفن، ويهوى الغناء ويمتلك موهبة النكتة.

أما الأب فهو ليبرالي متفتح يؤمن بتعليم ابنته وامتهانها عملا، ويتيح لها قدرا كبيرا من الحرية، ويناقش زوجته في هدوء، ويبدو متدينا من دون تزمت أو تطرف.

غير أن للأسرة ابنا ثانيا متزمتا يميل إلى العزلة والانطواء، يرغب في تزويج اخته من صديق له من أصحاب الأفكار المتشددة.

المشاحنات بين الشقيقين تنتهي بأن يترك الإبن الأول المنزل، ويحاول الثاني فرض وصايته على شقيقته بالقوة، ويبدأ مع صديقه المتشدد في مراقبة صديق لشقيقه يحاول تأسيس فرقة مسرحية، يريد أن يورطه في قضية مخالفة قوانين المملكة.

والسبب أن هذا الصديق يميل إلى شقيقة صاحبنا، ونلمح بدايات علاقة عاطفية بريئة بينهما.

الفتاة تلتحق بالعمل في صحيفة يومية، وتبدأ بإعداد تحقيق صحفي عن مجموعة الشباب التي يتقدمها الشاب (سعيد) والتي تسعى لتأسيس فرقة مسرحية.

الفتاة التي تتخذ اسما مستعارا لها تنشره على موضوعها الصحفي، تدافع عن حق الشباب في تكوين الفرقة، وتدعو إلى تعديلات في التشريعات بحيث تسمح بقدر من العصرنة لمكافحة البطالة والتسكع واللجوء إلى التطرف.

تحاول الجماعة المتشددة مهاجمة الفتاة ويكتشف صاحبنا أنها شقيقته بل ويراها مع سعيد الذي ذهب ليشكرها على المقال دون أن يعرف أنها الفتاة التي يحبها.

يصل الفيلم إلى الذروة وتتوتر الأجواء كثيرا قبل أن تنفرج بعقد مصالحة بين الشابين، وينتهي الفيلم وقد أصبح الشقيق المتطرف أكثر ميلا للاعتدال.

هذه هي التجربة الأولى، وهي تطرق على استحياء شديد موضوعا من أكثر المواضيع تعقيدا في سياق الظروف الخاصة داخل السعودية.

إلا أن الفيلم يطرح من التساؤلات أكثر مما يقدم من إجابات.

سوف يتساءل البعض: إذا كانت أغلبية الأفراد داخل الأسرة الواحدة على كل هذا النحو من التفتح والتسامح والانفتاح على الدنيا (الجد والأب والأم وأحد الولدين والفتاة)، فما هي المشكلة إذن؟

يظل التشدد محصورا في الفيلم في شخص واحد فقط هو الشقيق الآخر، الذي يحل مشكلته بشكل أقرب إلى السحر قبل أن تتعقد الأمور وتصل إلى درجة من العنف.

ويصورالفيلم كيف يصاب الأب بأزمة صحية طارئة بعد أن يعرف بما ارتكبه ابنه المتشدد من اعتداء على صديق الأسرة وعلى شقيقته.

وفي مشهد ذي دلالة خاصة، تسرع الإبنة إلى نقل والدها إلى المستشفى بالسيارة دون أن يسعفها الوقت لارتداء غطاء الرأس.

وعلى الفور يطاردها رجال الشرطة فتشرح لهم الأمر، ويكاد يلقى القبض عليها لولا أنهم يدركون خطورة الحالة الصحية للرجل فيساعدون في ادخاله للمستشفى.

هنا أيضا يكتفي الفيلم بالإشارة إلى موضوع منع النساء من قيادة السيارات في السعودية، دون أن يطرق عليه أكثر، بل يصالح بين الشرطة والناس تماما كما يصالح الفيلم بين المتشدد والمعتدل.

يقول كاتب القصة الناقد السينمائي محمد رضا: "لقد أضير السعوديون كثيرا مما وقع في 11 سبتمبر، كما أضير العرب والمسلمون. وقد أردت أن أساعد المشاهدين في كل مكان على إدراك أن الأسرة السعودية تعيش المتغيرات بعمق وأنها لا تؤيد الارهاب والعنف".

ولأنها التجربة الأولى، ولأنها جاءت في سياق كوميدي خفيف على طريقة ما يعرف بالـ"مضحكين

الجدد" في السينما المصرية، فقد بدا الموضوع الجاد تائها وسط مشاهد عديدة تمتلئ بالرقص والموسيقى والغناء والضحك، وجاء إخراجها على نمط الأغاني المصورة للتليفزيون أو ما يعرف بـ "الفيديو كليب".

لا بأس.. خطوة أولى على الطريق ربما ستعقبها خطوات أخرى من جانب منتجين سعوديين آخرين.. والمستقبل وحده كفيل بأن يكشف لنا ما في الجعبة.

فيلم "بركات" من الجزائر

فتح ملف العنف مجددا

من بين الأفلام القادمة من العالم العربي التي عرضت خارج المسابقة الرسمية في مهرجان روتردام السينمائي عام 2007، فيلم "بركات" للمخرجة الجزائرية جميلة صحراوي.

وقد استقطب الفيلم اهتماما كبيرا بسبب ارتباط موضوعه بقضية العنف والنزاع المسلح الذي دار ولا يزال، في الجزائر، بين الجماعات المسلحة والدولة، وانعكاسه على عموم الناس.

وكان فيلم "بركات" (وهي كلمة جزائرية دارجة تعني "كفى") قد أثار منذ بدء عروضه العامة في الجزائر في خريف عام 2006 أصداء وردود فعل غاضبة، بل وشديدة الغضب.

وقد وصلت الانتقادات الشديدة التي وجهت للفيلم ومخرجته (وهذا هو فيلمها الروائي الطويل الأول) إلى حد اتهام الفيلم بأنه يمثل "سينما تتترحم على الاستعمار" و"تمجد الاستعمار الفرنسي".

ووصفت مخرجة الفيلم بأنها "تجرِّم مناضلي جيش التحرير الذين طردوا فرنسا بعد استعمار دام 132 سنة، وتلقي عليهم تبعة فشل مشروع المجتمع الجديد، كما تجرِّم الجيل الجديد من الجزائريين وتصمهم بالعنف والدموية، فيما توحد الجيلين تحت بند اضطهاد المرأة ومحاربتها باسم تقاليد بالية".

ولا شك أن سبب الهجوم اللاذع على الفيلم ومخرجته يعود، في جانب منه، إلى كونه من الإنتاج المشترك مع فرنسا. وعادة ما ينظر كثير من المثقفين العرب إلى هذا النوع من الإنتاج بمنطق أنه يندرج في إطار "المؤامرة" على الثقافة العربية و"الغزو الثقافي" الأجنبي، و"التهجم على الإسلام"، وأنه يقدم في المقام الأول، خدمة ثقافية للطرف الآخر.. الأوروبي.

وربما يعود الهجوم أيضا إلى كون مخرجة الفيلم جميلة صحراوي، تعيش وتعمل في فرنسا، شأن بطلته الممثلة الشابة رشيدة براكي التي تعمل في نطاق المسرح الفرنسي منذ سنوات.

هذه الإشكالية المتفجرة ناتجة بالطبع، عن تلك الحساسية الخاصة التي تميز العلاقة بين الجزائر ودول المغرب العربي عموما من ناحية، وبين فرنسا التي ترتبط بعلاقات ثقافية واقتصادية وثيقة بهذه البلدان سواء بحكم التاريخ أو الجغرافيا من ناحية

أخرى. إنها علاقة تعاون ونفور، إعجاب ورفض، حب وكراهية إذا جاز التعبير.

ومرجع الإعجاب يعود إلى التفوق الصناعي والاقتصادي والثقافي والرغبة في الاقتداء به، ولكن دون القدرة على مجاراته، وهنا يبرز العامل الثاني وهو الإحباط الذي يؤدي إلى النفور والرفض والكراهية، وبالتالي إحالة اسباب التخلف إلى الماضي الاستعماري الذي لا يزال يلقي بظلاله على الواقع في تلك البلدان على نحو أو آخر.

جميلة صحراوي التي كتبت سيناريو فيلمها بنفسها التزاما بمدرسة ومنهج "سينما المخرج- المؤلف" التي تأثرت بها السينما الجزائرية منذ نشأتها، تعبر في فيلمها عن رفضها الصريح للتفسير الرسمي للأحداث الدموية التي شهدتها الجزائر طوال حقبة التسعينيات وربما ما بعدها أيضا، من تداعيات النزاع السياسي المسلح بين التنظيمات الإسلامية المسلحة وقوات الأمن الجزائرية.

إنها تتهم بوضوح في فيلمها عناصر من الجيل الذي شارك في النضال ضد الاستعمار الفرنسي، بالمشاركة في قيادة حركات الإسلام السياسي المسلح في الجزائر. وهنا فهي لا تقصد أن تدمغ الماضي النضالي كله بالعبثية، كما لا تسعى بأي شكل من الأشكال، إلى

تمجيد الاستعمار أو التطلع إلى الماضي الاستعماري بحنين كما يتهمها البعض.

إن هدفها الأساسي هو التعبير عن غضبها من انفصال الحاضر عن الماضي، من سقوط الأنظمة "الوطنية" في الديكتاتورية التي لم تؤد بالفعل إلا إلى ظهور "التطرف" في نهاية الأمر. أما تهمة "تمجيد الاستعمار" فهي تهمة تتردد أساسا في أدبيات "المثقفين الرسميين" الذين يعتبرون أن أي نقد يوجه للأنظمة الحاكمة "الوطنية" ما هو إلا خدمة للاستعمار.

والموضوع، حتى لا نذهب بعيدا، يدور حول طبيبة شابة تدعى "آمال" تختطف جماعة مسلحة زوجها الصحفي بسبب كتاباته التي تهاجم التطرف والإرهاب. وتستعين الطبيبة الشابة آمال بصديقة لها هي الممرضة "خديجة" التي تنتمي لجيل الثورة الجزائرية، للبحث عن زوج آمال في أعلى الجبال المحيطة بالبلدة التي تعملان بها.

وبالفعل تستقل الاثنتان سيارة وتصعدان الجبل وتتمكنان من مواجهة أفراد الجماعة المسلحة، لكنهما لا تعثران على الصحفي المخطوف، فهم يحتفظون به في مكان آخر.

أما المفاجأة فتتمثل في اكتشاف أن تاجر المشغولات الذهبية في البلدة الذي كان مناضلا سابقا ضد

الفرنسيين وسبق أن أنقذت "خديجة" حياته بعد إصابته في إحدى عمليات المقاومة في الخمسينيات، هو نفسه "أمير" الجماعة المسلحة!

لكننا سرعان ما نعرف أيضا أن شباب الجماعة المسلحة انقسموا على أنفسهم وقاموا بقتل أميرهم، كما نعرف أن جار آمال الذي سبق أن أنقذت حياة ابنه، ضالع أيضا مع الجماعة المسلحة بل إنه وراء تدبير اختطاف زوجها.

ويعبر الفيلم عن رؤية نسائية واضحة في تطرقه عبر مشاهد مختلفة، إلى موضوع المعاملة الأدنى للمرأة من جانب الرجل، والتطرف وكيف يجد طريقه إلى الشباب بسبب البطالة والشعور بالعجز أمام ضراوة الواقع.

ويصور الفيلم قوة عزيمة المرأة وتحديها للصعاب من أجل الوصول إلى الحقيقة، وكيف أن الأجيال المختلفة من النساء تتوحد في رفضها للإرهاب.

ولعل من أكثر جوانب الفيلم نعومة ورقة تلك العلاقة التي تنشأ بين المرأتين ورجل مسن يهيم في الجبال بعد أن فقد ولديه وزوجته التي توفيت حزنا على ولديها اللذين لا تعرف ما إذا كانا قد اختطفهما المسلحون أم التحقا بصفوف الجماعات المسلحة.

هذا الرجل يبدو على العكس من سائر الرجال في الفيلم، فهو لا يشعر بالمرارة بقدر ما يشعر بالحزن، وتجعله شدة ارتباطه بزوجته الراحلة يتردد على مقبرتها ويناجيها كل ليلة. ولذلك فهو يقدم كل ما عنده للمرأتين بل ويصحبهما على عربته التي يجرها حصان، نزولا من الجبل بعد احتجاز المسلحين السيارة.

وعبر الرحلة الطويلة التي نشاهدها من خلال ايقاع بطئ وناعم، نصل في النهاية إلى شاطئ البحر، حيث يعانق الأبطال الثلاثة البحر كمعادل للحرية، وتنطفئ جذوة الرغبة في الانتقام. ألم يكفي كل هذا العنف؟

وفي الفيلم مشاهد عديدة تؤكد رفض المرأة للخضوع للقيم التي يريد الرجال فرضها عليهن. إن خديجة مثلا ترفض ارتداء الحجاب وتفضل ارتداء الزي الشعبي الجزائري المعروف بـ "الحايك" الذي يغطي أيضا رأس المرأة وجسدها.

وتقوم "آمال" بتلقين رجل حاول التحرش بهما أثناء قيادة السيارة على الطريق، درسا قاسيا عندما تواجهه داخل مقهى على الطريق فيما بعد.

ولعل من أكثر عيوب الفيلم وضوحا الاعتماد الكبير على الحوار في النصف الأول منه، واللجوء أحيانا إلى أسلوب العودة للوراء (فلاش باك) دون ضرورة ودون ان يكون هذا الأسلوب جزءا من لغة الفيلم، إلى جانب

الاستطرادات الكثيرة التي تجعله يبتعد عن الفكرة الرئيسية قليلا.

غير أن تلك العيوب لا تقلل من شجاعة الفيلم وجرأته في طرح الموضوع، كما يتميز الفيلم بالقدرة على التحكم في الأداء واستخراج أفضل ما فيه، سواء من الممثلة المتألقة رشيدة براكي التي قامت بدور البطولة، أو فطومة بوعماري (زوجة المخرج المخضرم محمد بوعماري.. ترى أين هو الآن!).

وليس من الممكن حتما القول إن فيلم "بركات" يدين النضال القديم ويمجد الاستعمار. إنه أساسا يوجه سهامه ضد الأوضاع التي أنتجت العنف والصراع المسلح والإرهاب. وهنا تتوزع المسؤولية بالتساوي بين الدولة التي أفلست، وبين الأفراد الذين تورطوا.

ولعل هذا أخيرا يدفع إلى التوقف والتأمل أكثر مما يستدعي الغضب وتوجيه الاتهامات، ثم الانتهاء إلى تبرير ما وقع بدلا من تفسيره.

فيلم "عرس الذيب"

ثرثرة بصرية وفوضى غير منظمة

عرض الفيلم التونسي "عُرس الذيب" ومعناه بالعربية الفصحى "عُرس الذئب"، في برنامج "سينما المستقبل" في مهرجان روتردام السينمائي 2007 بعد عرضه في مهرجان قرطاج السينمائي في العام السابق.

مخرج الفيلم جيلاني السعدي درس وعمل وعاش لسنوات طويلة في المهجر الفرنسي، شأنه شأن المخرجة الجزائرية جميلة صحراوي مخرجة فيلم "بركات".

وقد عاد السعدي إلى تونس قبل سنوات، وهناك أخرج أول أفلامه الروائية "خورما" (2003) الذي قام بدور البطولة فيه الممثل الموهوب محمد قراية الذي يقوم ببطولة الفيلم الجديد أيضا.

كان فيلم "خورما" تجربة جيدة من الناحية البصرية، واكتشافا لقدرة المخرج على التعامل مع الأماكن، وخلق علاقة مؤثرة بين الحدث والمكان، والتحكم في الأداء التمثيلي.

إلا أن السمة السلبية التي شابت الفيلم تمثلت في ذلك النزوع الواضح إلى التجريد، أي تجريد الشخصيات من محيطها الاجتماعي، أو الاكتفاء بالوقوف على سطحه الخارجي دون النفاذ إلى أعماقه واستكشاف مدلولاته ونقاط غليانه، وهو ما يجعل الفيلم عرضا متحركا مفككا لنثرات من الحياة دون رابط أو اتجاه أو بالأحرى، "رؤية" تستخرج الدلالات وتوصلها للمشاهدين.

وليس المقصود من هذا القول ضرورة احتواء الفيلم على "رسالة" اجتماعية واضحة ومحددة. قد يكون هذا مطلوبا، لكنه لم يعد في السينما الحديثة هو الأساس الذي ينبني عليه الحكم على نجاح عمل ما من عدمه.

أما "الدلالات" التي نقصدها فهي أبعد كثيرا عن "الرسالة" و"المضمون"، وأظن أن هذا المنهج في النقد قد أصبح الآن مألوفا لدى القارئ- المشاهد.

هذا المدخل مقصود منه الولوج إلى حقيقة أن الفيلم الجديد لجيلاني السعدي (وهو دون أدنى شك مخرج موهوب فنيا)، يلف ويدور في نفس الحلقات الضيقة التي لا تؤدي في النهاية إلى شئ أكثر من استعراض الحالة العامة التي تقوم على الفراغ والفوضى والعبث الذي يكاد يفضي إلى مأساة غير أنه ينتهي تقريبا إلى حيث بدأ.

هنا نحن أمام مجموعة من الشباب الضائع العاطل عن العمل في أحد الأحياء الشعبية في تونس، يدفعهم إحساسهم بالضياع إلى اغتصاب فتاة شابة تسكن في الحي نفسه، هذه الفتاة تعمل عاهرة ترتاد الحانات والملاهي الليلية.

اما بطلنا فهو لايشارك في الحادث البشع الذي يجري تحت أنظار سكان الحي، فهو أكثر الجميع حساسية ومعاناة، يعيش ممزقا بين عالم الأحلام وعالمه الخانق، وهو يحاول بشتى الطرق إثناء أصحابه عن القيام بفعلتهم البغضية.

لكن هذه الشخصية التي تبدو بعيدة إلى حد كبير عن "الذكورية" بالمفهوم الشائع، وأقرب إلى النعومة التي ترتبط بالأنثوية في المفاهيم الشرقية، تبدو أكثر الجميع إحساسا بمأساته الشخصية ووعيا بها. ورغم اعتراضه على الآخرين إلا أنه بسبب تكوينه الضعيف، لا يستطيع التمرد الكامل عليهم، بل ويتعاطف أيضا مع بعضهم في شعور بالضياع المشترك.

ما يحدث بعد ذلك أن الفتاة تستعين بشقيقها لتلقين مجموعة المعتدين درسا لا ينسونه بمن فيهم بطلنا طيب القلب الذي لم يشترك في الاعتداء.

يقضي بطلنا الليلة بأكملها وهو يسعى وراء الفتاة لكي ينتقم منها، لكن لأنه لا يميل للعنف، فإنه يحاول أن يفهم منها لماذا دفعت شقيقها للاعتداء عليه ضمن

الآخرين رغم أنه الوحيد الذي كان يدافع عنها ويثني أصدقاءه عن ارتكاب فعلتهم البشعة.

حكايات داخل حكايات، وميل إلى الثرثرة البصرية والاستطرادات وتصوير مشاهد قد تعجبك في حد ذاتها، ولكنها ليست ضرورية في سياق الفيلم ولا جزءا عضويا فيه.

هناك مثلا مشهد حمل البطل عاريا فاقدا وعيه على عربة تجر باليد والتوجه به إلى المستشفى، ثم رفضه الحديث في المستشفى بعد افاقته، ثم هروبه إلى الخارج حيث نراه وهو يجري بأقصى سرعته عاريا تماما في شوارع تونس.

هذه المشاهد المجانية يمكن القياس عليها، في تحديد أسلوب وطريقة السعدي من خلال فيلميه الروائيين، فهو يتوه ويضل داخل مشاهد مغوية، لا تستقيم في سياق الفيلم، بل وتبدو مشتتة للمتفرج وإن كانت لا تخلو من طرافة، ومن حرفة جيدة في الإخراج.

ولأن الفيلم يفتقد إلى منطق واضح يحكم حركة الشخصيات، فإننا نرى كيف يختطف الشاب الفتاة ويحتجزها رهينة داخل غرفته العارية من الأثاث، ثم يقيدها ويخرج لكي يشتري طعاما ويعود لكي نكتشف أنه قد وقع في حبها بل ويعرض عليها أن تتزوجه!

مشاهد طويلة ومضنية تدور داخل الغرفة: أولا ترفض الفتاة، ثم تبدو وقد بدأت تستحسن الفكرة. يمارس الاثنان الجنس، ثم يتفقان على الزواج، وفي صباح اليوم التالي، تغادر الفتاة المنزل بعد أن تسخر من الفكرة.

وفي الفيلم أيضا مشاهد طويلة أخرى للغناء داخل الملهى الليلي، والرقص المجاني الذي لا يضيف شيئا أكثر من وصف الحالة العامة، ومحاورات بين عدد من الأشخاص الغامضين داخل الملهى الليلي، وتبدو شخصية الفتاة التي قامت بدورها الممثلة الشابة أنيسة داود، شخصية سطحية أحادية لا أبعاد لها.

وحتى بعد أن تتعرض الفتاة للاغتصاب سرعان ما تتجاوز الحدث ببساطة وتعود إلى منزلها لكي تغتسل ثم تواصل رحلتها الليلية إلى الملهى حيث تلهو مع أصدقائها هناك.

وهناك ولع خاص من جانب المخرج بتقديم نمط معين (لا شك في وجوده بالحارة الشعبية) هو نمط الشخص "الألبينو" أي الأشهب. وهو يقدمه دائما في صورة الشخص الضعيف المطارد الذي يسخر منه الجميع بحكم اختلافه عنهم، بل والأكثر عرضة أيضا للتأثر بما يحدث من حوله.

إنه في هذا الفيلم يجد نفسه منبوذا من بلدته ومن أهله ومن رفاقه فينتهي على رصيف محطة القطارات في

تونس في منتصف الليل، مترددا في الإلقاء بنفسه تحت عجلات قطار.

وتدور كل أحداث الفيلم في ليلة واحدة فقط. وعندما ينبلج الصباح، تبدو الأمور وقد عادت سيرها الأول، دون أن يتغير إيقاع الحياة في الحارة الشعبية.

إلا أن الفيلم يشير إلى أن حياة البطل لم تعد إلى ما كانت عليه من قبل. ورغم محاولات المخرج إضفاء المصداقية على فيلمه من خلال الاقتراب من تصوير شخصيات ذات صلة بالواقع، إلا أن جنوحه الرومانسي ينحرف بالفيلم في مسار آخر، حيث يفشل في نقل الكثير من الدلالات الخاصة لديه إلى المشاهدين.

فما معنى التركيز على مغنية شابة تغني للسكارى أغاني أم كلثوم الكلاسيكية بإيقاعات سريعة راقصة، خاصة وأنه يركز عليها، لا لكي يوجه نقده لها في السياق، بل لكي يغوي بها مشاهديه: فمن الناحية الخارجية تبدو الفتاة مثيرة ومغوية. ومن الناحية الأخرى لا شك أنها تمتلك صوتا متميزا. لكنه صوت يوظف لكي يرقص السكارى على نغماته.

وما معنى أن يجري البطل بأقصى سرعته بينما يفهم المشاهد أنه يعاني من ارتجاج في المخ بعد الاعتداء البدني الذي لا يحتمل عليه!

وفي المحصلة الأخيرة يفشل الفيلم في تقديم صورة معاصرة لشباب في أزمة، اكتفاء بالوقوف على السطح دون النفاذ إلى الأعماق، ورغم كل ما بذل من جهد في إخراج الكثير من المشاهد، ورغم استبسال الممثلة أنيسة داود في دور العاهرة، وبراعة محمد قراية في الدور الرئيسي للبطل، لا يبقى من الفيلم الكثير في الذاكرة.

في السينما، كما في الفن عموما، يتميز العمل الفني الأصيل بنوع من الفوضى الظاهرية ، غير أن العين المدربة تستطيع اكتشاف أنها الفوضى المنظمة الدقيقة التي تمسك بكل ذرة من ذرات العمل الفني، ولعل هذا تحديدا ما يفتقده هذا الفيلم.

فيلم "موسم الجفاف"

الانتقام والتسامح وانتصار العقل

لعل من حسنات مهرجان لندن السينمائي أنه يوفر عادة فرصة جيدة لجمهوره الكبير، للاطلاع على أحدث الأعمال السينمائية من شتى أنحاء العالم. هذه الأعمال تشمل أفلاما من بلدان يعد نشاطها في المجال السينمائي مجهولا إلى حد كبير.

من بين هذه الأفلام فيلم "موسم الجفاف" The Dry Season للمخرج محمد صالح هارون من تشاد الذي عرض في دورة عام 2006 بعد عرضه في مسابقة مهرجان فينيسيا السينمائي في العام نفسه وحصوله على إحدى جوائزه.

ويمكن اعتبار هارون الرائد الحقيقي للإخراج السينمائي في تشاد، ولا أقول للسينما، فلا توجد هناك صناعة سينمائية أو إنتاج سينمائي له صفة الاستمرارية والدوام، بل وقد دمرت معظم دور العرض في البلاد بسبب الحرب الأهلية.

أخرج هارون فيلمين قبل فيلمه الجديد هما "باي باي أفريقيا" Bye Bye Africa، و"أبونا"

Abouna وكلاهما، بالإضافة إلى "موسم الجفاف"، من التمويل الفرنسي. ويدور الفيلم الجديد في أجواء الحرب الأهلية التي تمزق تشاد، والتي كانت أيضا الخلفية الرئيسية التي تدور حولها أحداث الفيلمين السابقين.

وتبدأ أحداث الفيلم في إحدى القرى القريبة من العاصمة نجامينا. الإذاعة تعلن صدور عفو رئاسي عن الجرائم التي ارتكبت أثناء الحرب، في محاولة لتحقيق المصالحة ووقف أعمال العنف.

الشاب الصغير "يتيم" (هكذا يُدعى) قتل والده بطريقة بشعة ودون مبرر. جده الأعمى يطالبه بالانتقام كمبدأ أساسي ضمن تقاليد القرية.

البيئة صحراوية فقيرة، والشمس الحارقة تضفي جفافا يتسلل إلى ما تحت جلد الصورة ويمنحها حرارة وقسوة. واللقطات الطويلة بتكويناتها الخاصة التي يتسع فيها الفراغ ويبدو الشخص ضئيلا في منظور الصورة، تكثف الإحساس بالوحدة.

"يتيم" يتسلح بمسدس أعطاه إياه جده، ويشق طريقه خارج القرية نحو العاصمة، بهدف العثور على قاتل والده والانتقام منه.

في المدينة.. يحاول أحد الشباب مصادقته، يبدو ودودا يريد أن يساعده. لكن صاحبنا، ماض في طريقه، لا

يرغب في أن يحرفه أحد عن هدفه المحدد والمستقر في أعماقه.

وعندما يعثر على الرجل الذي قتل أباه ويدعى "نصّارة" يجده قد تاب عن العنف وأصبح شيخا متدينا، يعمل خبازا، يقدم الخبز للأطفال والأسر الجائعة بدون مقابل.

يرحب الرجل بالفتى. يدخله إلى بيته، يعرفه على زوجته، يعلمه كيف يصنع الخبز. يحاول التودد منه، ويعتبره هدية من السماء، تعويضا لحرمانه من الإنجاب.

زوجة الرجل الشابة تعيش حياة مليئة بالوحدة والملل مع "نصّارة" الذي يكبرها كثيرا في العمر. تحاول التودد إلى "يتيم"، تقضي بعض الوقت معه في لعب الورق فيما الزوج غائب يأتي بمواد صنع الأرغفة.

تبدأ ملامح علاقة صداقة بين يتيم والزوجة. الزوج يلحظ التطور الوليد. يسارع إلى تحذير يتيم. يستفيق يتيم من غفوته العابرة. يرتد إلى التمسك بهدفه المبطن.

عصر كل يوم يتجمع الأطفال والنساء من الأسر الفقيرة التي مزقت حياتها الحرب الشرسة الدائرة، أمام منزل نصّارة، ينتظرون الخبز.

نصّارة يؤذن للصلاة بانتظام، ويؤم المصلين. لقد أصبح الماضي القاسي العنيف وراء ظهره تماما.

يتيم يتقاسم مع نصّارة كل شئ تقريبا: المسكن والطعام وحب الناس. أما الزوجة فهي بعيدة مغيبة في الخلفية.

إصرار الفتى يتيم يبدو أنه قد بدأ يهتز قليلا. أكثر من مرة يحاول أن يخرج مسدسه ويحقق انتقامه الخاص، لكنه يتراجع.

وتبدأ عشرات التساؤلات تدور في ذهنه: هل يمكن أن يتغير الإنسان من الشر إلى الخير؟ وهل يمكن للمرء أن يصفح وهو القادر على الفعل؟ وهل يسهل عليه أن يتقاعس عن تنفيذ ما تعهد لجده بالقيام به؟

ما معنى أن تقتل رجلا أطعمك ووفر لك الملجأ والمأوى وجعلك مثل ابنه تماما؟ هل سيؤدي هذا القتل إلى عودة الأب إلى ابنه، و الإنسان إلى حياته السابقة، يستأنفها دون أن يهتز له جفن؟

تساؤلات فلسفية كثيرة يكثفها هذا الفيلم الساحر الممتع الذي تتوالى فصوله في أجواء تشيع فيها اللقطات البعيدة والمتوسطة التي تسمح بمسافة ذهنية للمتفرج لكي يتأمل في معنى وقيمة ما يراه.

بعيدا عن المدينة، في الصحراء، يشتد التعب بالرجل "نصّارة". لقد أصبح كهلا شبه عاجز عن الحركة.

يظهر الجد يطالب حفيده يتيم بأخذ ثأره من الرجل الذي قتل أباه.

يخرج يتيم المسدس، يصوب مباشرة إلى رأس الرجل. لكنه يردد ثم يتوقف ويبعد فوهة المسدس ويطلق النار في فراغ الصحراء.

لقد فضل التسامح والتخلي عن الثأر طلبا للحياة، بعيدا عن دائرة القتل والقتل المضاد.

هذه الرسالة الروحية الكبيرة التي يصوغها الفيلم بعبقرية وبساطة، موجزها أن العالم كفاه ما فيه من عنف، ولا يوجد ما يدعو لأن نزيده عنفا ورعبا وبؤسا.

صحيح أن العفو الجزافي عن مرتكبي "جرائم حرب" قد يؤدي إلى المساواة بين الضحايا والجلادين، وقد يبعث برسالة خاطئة إلى أقارب الضحايا ويدفعهم إلى تولي تطبيق العدالة بأيديهم وعلى طريقتهم الخاصة.

غير أن العقل يجب أن يتغلب على العاطفة، والتقاليد المتوارثة يتعين علينا تهذيبها وتطويعها لمزاجية عصرية جديدة، لأننا جميعا نعيش في عالم قاس لم يعد فيه مكان إلا لتوجيه ضربات ثم ضربات مضادة، سواء باسم العقيدة أو الانتقام لما وقع في الماضي، أو الحرب على الإرهاب أو تلقين بعض المجموعات البشرية دروسا لا ينسوها.. وغير ذلك.

هذه الرسالة البسيطة التي عرضها الفيلم من خلال شكل فني يستفيد من البيئة بتقاليدها الجافة، ويصورها في إطار المتوارث من التقليد، والراسخ من العقيدة، قد يبدو للوهلة الأولى أنه شديد المحلية، إلا أن هذا الطابع الخاص هو تحديدا ما يضفي أبعادا إنسانية كونية على الفيلم.

ويجسد الفيلم مرور الزمن من خلال الإيقاع البطئ الذي يتناسب مع الطبيعة الصحراوية والجفاف ومحدودية الشخصيات التي تتحرك في المحيط، كما يستخدم حركة الكاميرا بحذر شديد، ويجعل ملامح التقدم في العمر تبدو تدريجيا على نصّارة حتى يصل به إلى العجز التام قرب المشهد الأخير في الصحراء.

الفيلم ينطق في معظم أجزائه باللغة العربية، فهو يدور في أوساط السكان من المسلمين ذوي الأصول العربية.

ومنتج الفيلم لحساب الجهة الفرنسية هو المخرج الصومالي المعروف عبد الرحمن سيساكو.

أما المخرج محمد صالح هارون (مواليد 1960) فقد عانى هو نفسه الأمرين أثناء الحرب الأهلية، فقد اختطف عمه، وأصيب بجروح وتمكن من الهرب من بلده على عربة يدفعها شخص استأجره.

وهو يقول إنه كان يعرف الكثير من الأشخاص الذين قتلوا زمن الحرب الأهلية أثناء حكم الرئيس حسين

حبري، ويقدر عددهم بـ40 ألف شخص، وإن فيلمه مستمد من شخصيات حقيقية عرفها.

ورغم أن الحرب الأهلية انتهت هناك رسميا إلا أن أعمال العنف والاشتباكات لا تزال تدور على نطاق واسع.

وقد بدأ تصوير الفيلم في شهر أوائل أبريل/ نيسان 2006، وبعد عشرة أيام هاجم المسلحون العاصمة نجامينا وتعطل التصوير.

يقول هارون: "البعض ينظر إلى القارة الإفريقية على أنها ضاحية من ضواحي العالم. ولكن البعض منا يرى أحيانا أنه يمكن لهذه الضاحية أن تعيد الحياة إلى منتصف العالم".

"حرب وحب ورب وجنون"

نهاية العالم في العراق

عندما كتبت قبل عامين عن فيلم "أحلام" للمخرج محمد الدراجي الذي يعد ثاني فيلم روائي طويل يصور في العراق بعد سقوط نظام صدام حسين عام 2003، قلت بالحرف ما يلي:

"لقد تعرض محمد الدراجي للاختطاف من جانب البعثيين وتعرض للاعتقال من جانب قوات التحالف وألقي به في سجن أبو غريب - كما يذكر في أحاديثه المنشورة- ثم تعرض هو وفريق عمله للقصف أكثر من مرة من جانب الطائرات الأمريكية. هذه المغامرة المثيرة- دون شك- كانت جديرة بالتسجيل في فيلم آخر وثائقي ربما كان سيصبح أكثر إثارة للاهتمام من فيلم "أحلام".

لم أكن أعلم وقتها أن محمد الدراجي صور مادة سينمائية ثرية لتجربته خلال تصوير فيلمه "أحلام" في العراق، وما تعرض له وفريق عمله من مواقف لا مثيل لها، وأنه كان يعتزم أن يصنع عنها فيلما وثائقيا طويلا هو الفيلم الذي شهد أخيرا عرضه العالمي الأول في مهرجان روتردام السينمائي2008 .

الفيلم الجديد بعنوان "حرب، حب، رب، جنون" War, Love, God and Madness، وواضح من الحوار الذي يدور في الفيلم بين الدراجي ومساعديه أنه اختار هذا العنوان لأنه يعكس تنويعات عدة على كلمة حرب، مع حذف أو إضافة حرف أو أكثر، أي أنه يوضح لنا كيف يمكن أن تتحول الكلمة نفسها إلى معنى مغاير تماما مع تغير الحروف، وكأنه يعلق على تقلب أحوال البشر في بلادنا من حال إلى حال بهذه السرعة بل وعلى تغير الأحوال في بلده العراق أساسا.

ولعل الدراجي يؤكد أيضا من خلال فيلمه الرائع المتقن المثير الجديد، ما سبق أن كتبته أيضا بالحرف في المقال السابق المشار إليه والمنشور في موضع سابق وهو:

"يعلمنا تاريخ السينما أن أفضل الأفلام التي ظهرت عن أحداث سياسية كبيرة لم تكن الأفلام الأولى التي صنعت عن تلك الأحداث، بل ويقتضي الأمر عادة، مرور سنوات بعد وقوع الحدث السياسي، لكي يصبح ممكنا تقديم عمل سينمائي متكامل يحمل رؤية واضحة وناضجة".

ومن الممكن هنا أن أضيف: إن أفضل الأفلام التوثيقية، غير الخيالية، هي تلك التي تُصور وقت وقوع الحدث الساخن مباشرة. وهذا شأن فيلم الدراجي

الذي أسعدني شخصيا أن أراه لأنه كان مجرد " أمنية شخصية".

يصور الدراجي في فيلمه الملحمي الهائل بأحداثه ولقطاته الصاخبة (رغم أن توقيت عرضه لا يزيد على 72 دقيقة) عشرات المشاهد ومئات اللقطات التي تمتلئ بالحركة وتنتقل وتنقلنا معها، من حال إلى حال، في شكل رحلة أو فيلم طريق، يقطعه التوقف عدة مرات، والتحايل من أجل البقاء أساسا، والاستمرار في الحركة والبحث و العمل.

يبدأ الفيلم بعبور الدراجي وفريقه الصغير إلى العراق عبر الحدود السورية، إلى داخل الجنة الموعودة التي سرعان ما تصبح بمثابة الجحيم الأرضي.

ومن طلب التسهيلات لتصوير فيلم "أحلام" من مسؤول في وزارة الثقافة لا يملك شيئا، إلى أجواء الفرق والأشياع والانفجارات والقصف الذي لا يتوقف على بغداد، والحياة المستحيلة التي ينجح المصور العبقري باستخدام كاميرا الفيديو في اقتناص لحظات منها تعبر عن كل شئ، في رؤية تصل في إغراقها في الواقع إلى درجة السيريالية.

إنها أجواء كابوسية، أو بالأحرى "أبوكالبسية"، للقتل ولحقول القتل، دبابات تعبر الشوارع، ورصاصات متطايرة تكاد تصيب المخرج وطاقمه، وصفحة نهر دجلة بسحرها تخفي أكثر مما تظهر، راسخة كالأزل،

وكيف يتحايل أفراد فريق تصوير "أحلام" حتى تبتعد الطائرات الأمريكية عن موقع التصوير وتتوقف عن قصفهم.

ويقتنص المخرج والمصور الذكي (سواء أحمد خليد وحسين كامل) مظاهر الفرح التي تعم الشارع البغدادي في اعقاب فوز المنتخب العراقي على المنتخب الاسترالي في كرة القدم عام 2004، ويجعل منها فرحة بالحياة ورغبة في عودة الأمل "ذكرتني بأيام بغداد الحلوة".

وبعد أن كان الدراجي قد قرر الانسحاب من تصوير فيلمه الروائي بسبب الأوضاع المستحيلة، وفشله في العثور على ممثلة تقبل القيام بالدور الرئيسي، يقرر تغيير رأيه ويمضي مصرا على التصوير مهما كانت العواقب.

ويتعرض أفراد الفريق للاختطاف على أيدي العصابات المسلحة، ويختفون لخمسة أيام ثم يعودون لاستئناف التصوير الذي كان قد بدأ أولا بدون ممثلة الدور الرئيسي. ويصور الفيلم المناقشات التي دارت بين الدراجي ومساعده حول ضرورة تعديل السيناريو وحذف مشهد اغتصاب البطلة من أجل العثور على ممثلة لا تخشى رد فعل الآخرين الذين سيجعلونها تشعر بالعار إذا ما قبلت القيام بالدور.

ويصور الفيلم كيف عاد الأمل بعد موافقة إحدى الفتيات على القيام بالدور، وكيف اضطر بعض افراد الطاقم للتوقف عن العمل، وقرر احدهم الفرار إلى الأردن لتفادي التهديد بالقتل.

ويصور أيضا كيف يعثر الدراجي على باقي أبطاله الرئيسيين من الناس العاديين، بل ومن الشارع أحيانا.

وفي الفيلم مشاهد شديدة الواقعية حد السيريالية كما أشرت، عندما ينطلق الرصاص على سيارة المخرج ومساعده، وينقلب المصور بالكاميرا وتضيع الصورة، أو عندما يوقف جنود أمريكيون الفريق ويصرون على وقف التصوير حتى أن تجربة تصوير فيلم سينمائي وسط دائرة العنف المجنون وانعدام السيطرة والمخاطر الكامنة عند كل زاوية، وبعد كل مظاهر الخراب، يعكس في حد ذاته صورة فريدة ليس فقط لحب السينما بجنون، بل لحب الحياة والوطن والناس، وهذه أعظم قيمة في فيلم "حرب وحب..".

ويتضمن الفيلم الكثير من الأحداث السياسية التي وقعت خلال فترة تصوير الفيلم ووجود المخرج في العراق قبل أن يتمكن من تهريب المادة المصورة لكي يستكمل العمليات الفنية في الخارج.

فهناك مثلا اختطاف ثم قتل مرجريت حسن، الموظفة التي كانت تعمل لدى إحدى وكالات المساعدة الإنسانية، وحادث قتل 44 طفلا عراقيا في بغداد.

ويصور الفيلم احتفال العراقيين بـ"عيد زكريا" وهم يحملون الشموع على ضفتي نهر دجلة في مشهد مهيب رائع، وهو اليوم الذي جعله الدراجي آخر أيام تصوير فيلمه الروائي.

يبدأ المخرج بروح متفائلة، فالمخرج يعود إلى وطنه لكي يعرض فيلمه للمرة الأولى على جمهوره في بغداد، ثم يعود في "تذكر" طويل لكي يسرد علينا مغامرته الهائلة التي دفع كثيرون حياتهم ثمنا لها ومنهم، كما نعرف في نهاية الفيلم، علاء الدراجي الذي قتل حينما فجر انتحاري نفسه.

وفيلم "حرب، حب.." في النهاية وثيقة سينمائية شديدة الأهمية عن العراق زمن القتل العبثي، والحب الذي لا يموت.. للسينما والحياة.

فيلم "القلوب المحترقة":

تحرير الروح والجسد بالرقص والغناء والحب

لا أعرف لماذا توقف المخرج المغربي أحمد المعنوني عن الإخراج السينمائي طوال تلك السنوات، فمنذ عام 1993، أي منذ أن أخرج فيلما تسجيليا قصيرا لم يقدم المعنوني عملا جديدا.
وبعد فيلمه الأول الكبير "الأيام.. الأيام" (1978) الذي كان بمثابة بداية قوية للسينما المغربية الحديثة ثم فيلم "الحال" (1981) عن فرقة ناس الغيوان الموسيقية الشعبية الشهيرة، شاء المعنوني الابتعاد عن السينما بشكل أو بآخر، بل والابتعاد أيضا عن محيطه الطبيعي في المغرب، إلى فرنسا حيث انشغل بالعمل في أشياء أخرى بعيدة عن السينما.
والمؤكد بعد ذلك أن عودة المعنوني إلى الإخراج بفيلمه الجديد "القلوب المحترقة" (شاهدته عند عرضه في مهرجان روتردام السينمائي 2008) تعتبر بمثابة عودة الروح إلى السينما المغربية، ففيلمه يكشف، ليس فقط عما حققه من نضج كبير في معارفه السينمائية، بل عن ازدياد رؤيته عمقا، ويؤكد أنه لايزال لديه الكثير الذي يمكن أن يضيفه إلى السينما في بلاده. وربما يكون الفيلم أيضا إعادة كشف عن

موهبته السينمائية الجامحة المشتعلة التي لا تعرف حدودا.
إن المعنوني يجعل من فيلمه قصيدة بصرية بليغة، فيها من الذات بقدر ما فيها من الواقع، لكنه ليس شاعرا من شعراء زمن البطولات والآمال الكبيرة والجموع الصاعدة المتطلعة إلى الكلمة الرنانة، بل شاعر الانكسار الفردي، والإحباطات التي استولت على حياتنا فحفرت الحزن في داخلنا، لكن دون أن تفقدنا القدرة على الاحتفال بالحياة والحب.
إنه يستخدم مفردات اللقطة وبزاوية التصوير، بالظلال والألوان، وبالأبيض والأسود، وموسيقى الروح، ويتلاعب كما يشاء بالإيقاع في فيلمه البديع لكي يعبر عن رؤية جريئة تقتحم الكثير من المحظورات في السينما المغربية والعربية عموما: محظورات الجنس والتعبير عن الجسد، ولكن أساسا، الإفضاء بمكنون الذات وتقديم نوع من "سينما الاعترافات" على غرار أدب الاعترافات الذي لم تعرفه بلادنا إلا لماما.
المعنوني يتلاعب في فيلمه بالشكل لكي يطوعه لأفكاره ومنهاجه، كما يلعب على توليد التداعيات الحرة، والانتقال بين الأزمنة ببراعة وسلاسة، في إطار عمل ملحمي كبير حقا هو "القلوب المحترقة".

بناء الفيلم

عن أي شئ يحكي المعنوني في فيلمه، وماذا يقول إذن؟

إن السينما الحداثية التي يقدمها المعنوني في فيلمه لا علاقة لها بالوصفات الدرامية الجاهزة التي تُحبك من أجل توصيل "رسالة" ما، أو مضمون أخلاقي أو سياسي محدد. ومن الممكن القول إن فيلم المعنوني لا يقول اي شئ على الإطلاق، لكنه في الوقت نفسه يتحدث عن كل شئ: عن الحياة والموت، عن الحب والقيمة، عن الفن والجمال، عن الماضي والحاضر وتأثير الأول على الأخير، وعن الرغبة في الانعتاق، من قسوة الواقع ومن ضراوة الماضي، عن الأحلام الزائلة، وعن القدرة على التسامي فوق الجروح.

إن بطله "أمين" العائد من الخارج بعد غياب أكثر من عشر سنوات عن بلاده، يعود إلى مدينته التي اضطر للرحيل عنها مكسورا مهزوما مدمرا، بعد أن فقد أباه، ولم ير أمه، وبعد أن عانى في زمانه الأول، أي طفولته، من القهر والعذاب والاضطهاد الجسدي في أعمال أقرب إلى السخرة على يدي خاله المتعجرف الفظ، الذي كان له كالقدر العاتي الذي لا يرحم.

لكن خاله يرقد الآن على فراش المرض، بعد أن فقد القدرة على الكلام، ينتظر النهاية بالموت.

أمين يعود لكي يواجه الماضي الذي كان، كما يواجه الواقع المتغير في مدينته "فاس"، غير قادر على

إقامة أي علاقة حقيقية مع المكان، تطارده الذكريات، بحلوها ومرها، وكلما أراد الانطلاق متحررا من أسر الماضي بقتامته وسواده، وجد نفسه مشدودا مرة أخرى إليه.

أمين الذي خبر كل حجر في المدينة، وهو المعماري الذي "يمكن أن تروي هذه الجدران عن طفولته" كما يقول له الشيخ، حائر حيرة هاملت، هل يقبل على الحياة التي يحبها بين أسوار مدينته وينسى الماضي أو يصفي حسابه معه، وكيف؟ أم يعود من حيث أتى، أي مهاجرا كما كان في الغرب وهو الذي يشعر بالغربة في موطنه. ولكنه إذا عاد "فسيصبح كل الناس هنا عائدين " كما يقول لحبيبته حورية عندما تسأله لم لا يعود من حيث أتى.

إنه عاجز عن إقامة علاقة عاطفية حقيقية مع حورية التي تتطلع إليه باعتباره المنقذ من الاضطهاد الاجتماعي الذي تناله على يدي شقيقها الذي يعارض في ذهابها إلى فرنسا للبحث عن فرصة عمل. أمها تقول لها: "إنه لا يشأ أن يجعلك تزورين خالتك في الدار البيضاء فكيف سيسمح لك بالذهاب لى الخارج".

على العكس تماما من أمين.. هناك صديقه "عزيز" فنان الرسم والنحت على الخشب، الذي يصنع لوحات جميلة، ويبيع أعمالا فنية له ولأصدقائه، مقبل على

الحياة، يريد أن يعانق الدنيا، ويتطلع إلى اقامة علاقة جسدية ساخنة مع امرأة تنتمي لطبقة أخرى.. سيدة أعمال، فاتها قطار الشباب، تسعى لانتزاع قطرات من السعادة الأخيرة قبل فوات الأوان مع عزيز. وعزيز بتكوينه المغامر المندفع المتدفق بالحيوية لا يمانع، ولا يرى ما يمنع، من ارتشاف قطرات الحب حتى الثمالة.

عزيز يتوسط لحورية لدى صديقته الثرية، لكي تلحقها بالعمل في مصنع النسيج الصغير الذي تمتلكه، لكن حورية التي تختنق في واقع لا يمكنه استيعاب طموحاتها، ويحد من حريتها في الحركة والفعل، تواصل الحلم بالهجرة إلى فرنسا وتتشبث به.
أما أمين فهو عاجز عن منحها بصيص من الأمل في مستقبل أفضل معه رغم حبه لها، بسبب عجزه عن الهرب من أسر الماضي وذكرياته التي تطارده أثناء جولاته في كل أركان المدينة: في الحارات والأزقة والأسواق والحوانيت بل وتلحق به في منامه أيضا.

من السيرة الذاتية
لاشك أن فيلم "قلوب محترقة" فيه الكثير من الحياة الشخصية لمبدعه ومؤلفه أحمد المعنوني نفسه. إنه يغزل وينسج خيوط فيلمه ببراعة وبمعرفة تامة بالصور المحفورة في ذاكرته والتي يعيد ترتيبها بطريقته الفنية التي تتخلص تماما من أسلوب السرد القائم على المنطق التقليدي، فليست هناك عقدة تدفع

الأحداث إلى الأمام، ولا حبكة تدور من حولها الأحداث إلى أن تنتهي نهاياتها الطبيعية أو الدرامية المنطقية.

إنه يصنع بناء سرديا يدور حول عدد من التداعيات التي تنبت في الذاكرة وتتصل بالحاضر بحيث لا يمكن التفرقة بين الزمنين.

ويستخدم الراوي، الشيخ الذي كان شاهدا على مأساة البطل الشخصية في طفولته، ويجعله يتوقف ويقطع تدفق الذكريات ويعلق بل ويتحاور مع بطله في الحاضر أيضا، كما يستخدم التعليق الموسيقي والغنائي من خلال شريط صوت شديد الثراء والجمال والإمتاع.

إن الموسيقى والغناء الشعبي الصوفي المغربي في فيلم المعنوني لا يمكن فصلهما عن الفيلم كصور، كلقطات، كلوحات بصرية تشكيلية مذهلة يُشيع فيها التصوير بالأبيض والأسود نوعا من التغريب فتدفعنا أيضا إلى تأمل ما تحتويه الصور وما تعكسه من أحاسيس ومعان، رغم كل ما تمتلئ به من مشاعر.

متاهة

يكاد بناء الفيلم يشبه متاهة كبيرة يجد البطل نفسه في داخلها: متاهة من الصور واللوحات والأماكن والشخصيات، تمتلئ بالانتقالات السريعة بين الأسواق والمقابر (زيارة قبر الأم التي لم يعرفها صغيرا)، وبين

المنازل التي تتسم بالثراء والفخامة، وتلك التي تشبه زنازين خانقة، من الشيخ الذي يحرس الجامع إلى مدمن المخدرات الذي ينعزل عن الدنيا ويعيش في خياله الخاص، من أجواء الغناء الشعبي في الأزقة والحارات إلى أجواء الرقص الاحتفالي داخل منزل المرأة الثرية.

ثنائيات

ويدور الفيلم حول ثنائيات من نوع: القهر والحرية، والقديم والجديد، والغنى والفقير، والتقليدي والحداثي، والحب، العذاب، الماضي والحاضر، الألم والفرح، التحرر والعبودية.. وينتصر في النهاية لضرورة التصالح مع الذات عن طريق تحرير الروح والجسد بالرقص والغناء.

يستخدم المعنوني حركة الكاميرا الدائرية في بداية الفيلم في لقطة طويلة تدور فيها الكاميرا حول وجه أمين، وينتهي، في المشهد قبل الأخير من الفيلم، بالحركة نفسها ولكن ونحن نرى أمين بعد دفن الخال، يقوم بحرق صوره ودفنها في الصحراء.. لعله يدفن الماضي الحزين.. لكنه أيضا يبكي.. ولا نعرف ما إذا كان بكاؤه فرحا أم توديعا لماض هو في النهاية جزء من حياته.

لكن المعنوني ينهي فيلمه بالتفاؤل والأمل، على لقطة لطائر في السماء، ثم أطفال يصعدون التل وهم يلوحون بفرح، على دقات دفوف ونغمات أغنية عن الحرية والتحرر، ويرتفع صوت الغناء حتى النهاية.

براعة الصورة
ولاشك أن المعنوني تمكن من تحقيق ذلك الطابع البصري الخاص المتميز الثري لفيلمه بفضل ذكاء وبراعة وقدرة مدير التصوير الفرنسي بيير بوفتي على التقاط التفاصيل، والإلمام بالمكان، والإحاطة به، وتوفير إضاءة مناسبة ذات نغمة خافتة تتناسب مع لقطات الأبيض والأسود، وتضفي بشحوبها أحيانا، أجواء الحلم أو الكابوس على الفيلم.

ولاشك أيضا أن من أبرز العوامل التي لعبت دورا أساسيا في نجاح الفيلم فنيا، سيطرة المعنوني المدهشة على فريق الممثلين والممثلات وإجادة تحريكهم واستخراج أقصى ما عندهم من إمكانيات في التعبير والأداء. ولعل الأداء في "قلوب محترقة" هو الأفضل في كل ما شاهدناه من أفلام مغربية من قبل.

وقد برع بوجه خاص هنا ممثل الدور الرئيسي هشام بهلول، وكذلك باقي الممثلين الذين قاموا بالأدوار الرئيسية: عبد العزيز الطاهري وعز العرب الكغات ونادية العلمي وخلود ومحمد درهم وأمل الستة.

إن فيلم "القلوب المحترقة" مغامرة في السينما كانت تستحق أن يخوضها المعنوني الحاضر بعد غياب.. وأظن أنها مغامرة أثمرت، ولعل المعنوني بعدها يبقى ويصر على مواصلة العطاء والعمل والإضافة.

فيلم "سكر بنات":

دوران حول الفكرة وحول الذات بلا جدوى

الفيلم اللبناني "سكر بنات" (أو "كارميل" حسب عنوانه الفرنسي) تجربة جديدة على السينما اللبنانية المشغولة دوما بتصفية الحسابات مع الماضي، مع زمن الحرب الأهلية وتداعياتها.

وبعد أن استقبل هذا الفيلم في مهرجانات دولية عديدة، جاء إلى مهرجان دمشق ثم القاهرة ودبي، واستقبل بنفس الحفاوة المغالى فيها والحماس الذي يثير التساؤل. وفي القاهرة فُرش له البساط الأحمر، وسلطت الأضواء على بطلاته، وأساسا على بطلته الأولى وكاتبته ومخرجته نادين لبكي.

وقد كتب عن الفيلم الكثير، وهي كتابات امتلأت، في معظمها، بالترحيب النابع من كونه "فيلما نسائيا" مخرجته امرأة، وبطلاته من النساء، يدور في أجواء نسائية، ويتعرض لاهتمامات نسائية حتى لو كانت صغيرة.

وقد أصبح "سكر بنات" موضة" سينمائية رائجة لعام 2007 دون أدنى شك، تماما كما سبق أن تحول فيلم آخر محدود القيمة والأثر، هو فيلم "الجنة الآن" لهاني أبو أسعد، إلى "صرعة" عالمية بعدما رأى موزعوه الغربيون أهمية "تعميمه" على المجتمع الدولي كـ "وصفة" مضادة لما يعرف بالعمليات الانتحارية.

هذه الموضات أو "الصرعات" السينمائية التي تعكس نوعا من الهيمنة البطريركية - الأبوية من جانب "محفل" محدد من محافل نقاد السينما في الغرب ومسؤولي المهرجانات ومنشطي البرامج السينمائية، عادة ما تمتد إلى عدد من النقاد العرب الذين يتبنون كل ما يتردد دون بحث أو تحقق من القيمة الفنية الحقيقية قبل إصدار الأحكام الجريئة القاطعة.

مخرجة الفيلم هي نادين لبكي، التي عملت أساسا مخرجة إعلانات، ثم حققت بعض الشهرة بعد إخراجها الأغاني المصورة لمغنية البوب العربي نانسي عجرم.

والموضوع يدور حول 4 نساء يعملن في صالون لتصفيف الشعر، مع المكملات التجميلية الأخرى وأشهرها إزالة الشعر الزائد. وهن يستخدمن العجينة المصنوعة من السكر والليمون والماء التي يطلق عليها في لبنان "كراميل" في إزالة الشعر.

وهناك امرأة متقدمة في السن تعمل في حياكة الملابس تقيم قرب الصالون مع شقيقتها العجوز، الاولى لم تتزوج لكنها رغم تقدمها في السن لا تزال تحلم بالحب، والثانية تكاد تكون قد فقدت عقلها بسبب الحب القديم الذي لم يتحقق.

والفيلم يمتلئ بالحوارات والمواقف البسيطة المصنوعة صنعا من أجل تسليط الضوء على نمطية حياة هاته النسوة واشتراكهن في البحث عن السعادة والتحرر بغض النظر عن معتقداتهن الدينية.

وتدور المواقف والأحاديث في الفيلم حول الحب والجنس والرجل والزواج، والخوف من الشيخوخة، ونظرة المجتمع إلى الفتاة التي فقدت عذريتها، وخوف المرأة من القادم المجهول.

هناك فتاة فقدت عذريتها وتخشى مواجهة خطيبها بالحقيقة، وتضطر لإجراء عملية "ترقيع" لغشاء البكارة.

وهناك الأخرى التي تكتشف ميولها المثلية بعد أن تتعرف على فتاة أخرى تبحث عن نفسها بعيدا عن قيود الزواج ومتطلباته.

وهناك المرأة ذات الجمال الذي بدأ في الزوال والتي تجاوزت منتصف العمر لكنها لا تريد أن تستسلم لأعراض الشيخوخة المبكرة.

وهناك في قلب هذه الشخصيات، البطلة الحلوة "ليال" التي ترتبط بحب رجل متزوج تلتقي به بين وقت آخر في سيارته بعد أن تتلقى منه مكالمة هاتفية سريعة، لكي يقضي وطره معها بسرعة ثم يعود إلى استئناف حياته مع زوجته.

"ليال" تشغلها كثيرا فكرة رؤية تلك الزوجة التي لا يستطيع الحبيب المجهول التخلي عنها، كما تشغلها فكرة انسياقها هكذا وراء رجل لا يمكنه حسم أمره تجاهها، ويعاملها كمجرد أداة للمتعة المجردة، لكنها مستمة في علاقها معه بحكم الاحتياج.

وقد حصلت نادين لبكي على منحة خاصة من فرنسا، حيث تم استضافتها في باريس لمدة ستة أشهر لكتابة السيناريو، وأنتجت الفيلم منتجة فرنسية بدعم من وزارة الثقافة الفرنسية، وساهم في صنعه تقنيون وفنيون فرنسيون.

لكننا رغم هذا، لم نر فيما قدمته لبكي في فيلمها الأول جديدا، فقد سبق تصوير كل هذه الانماط في أفلام أخرى، ربما بصورة اكثر عمقا، كما لم نجد فيه عملا كوميديا يجعلنا نضحك كما أشيع فيما كتب عن الفيلم، بل رأينا الكثير من الاستطرادات والإطالة خاصة في المشاهد التي تظهر فيها السيدة العجوز "ليلي" والتي تكرر خلالها منولوجاتها الشخصية لدرجة الملل.

"سكر بنات" يتجه في مسار أفقي مسطح، في خيوط فرعية تفتقر إلى الركن الأساسي الذي تستند عليه، ويدفع الأحداث والشخصيات إلى أن تواجه نفسها والمجتمع بجرأة، مواجهة تكشف الأسس الزائفة للثقافة السائدة، وإنما بدا وكأنه يشير من بعيد إلى الجرح دون أن يقترب منه أو يحاول فتحه، أو كما لو كانت صاحبته تكتفي باطلاق "نكتة" عابرة وتتوارى.

لبكي تبدو وكأنها تلمس عددا من القضايا المتعلقة بوضعية المرأة في مجتمع "متخلف"، إلا أنها تخشى الاقتراب منها بشكل حقيقي جاد، لذا تكتفي بالقشور والأنماط السريعة العابرة، لأنها لا تقول لنا - بشكل فني بالطبع- من المسؤول عن التخلف، ومن المسؤول عن الخضوع والتبعية: تبعية المرأة للرجل، وتخلف الاثنين معا، ومن يقمع الجميع.

وهي تجعل من الرجل في الفيلم (ضابط المرور) شخصية كاريكاتورية، تمعن في السخرية منها عندما تجعل الفتيات داخل صالون الحلاقة يعبثن بوجهه، يغيرن من ملامحه ويقمن بازالة رمز الذكورة العربي التقليدي (الشارب).

نعم هناك قدر من التلقائية في الفيلم نتيجة معرفة لبكي الجيدة بالمحيط الذي تصوره، لكن الفيلم يعاني من غياب "حبكة" قوية تربط الشخصيات والمواقف معا وتدفعها إلى الأمام، وتجعل المتفرج أكثر اهتماما، فأنت

تستطيع أن تغمض عينيك بعض الوقت ثم تعود للمتابعة وكأن شيئا لم يحدث.

وتركز لبكي كثيرا على الشخصية التي تؤديها هي في الفيلم، أي شخصية "ليال" صاحبة صالون تصفيف الشعر، وذلك على حساب باقي الأدوار، خاصة وأنها تجعل الشخصية تبرز وتتمتع بتسليط الكاميرا عليها باعتبارها الأكثر رشاقة ونضارة وأنوثة من الأخريات، بل وتصبح مشكلتها مع الرجل الذي تحب هي المشكلة الأهم والأخطر، التي تجعلها تتمزق ألما بعد أن يعدها ويخلف الميعاد.

ويعاني الفيلم من الترهل في ايقاعه، بسبب المشاهد المحشوة حشوا بدون إضافة درامية، ومثالا على ذلك مشهد الموكب الديني المسيحي الذي يقتحم صالون الحلاقة أيضا دون أن نفهم لماذا.

ورغم وجود بعض الأغاني الموحية المعبرة في الفيلم، إلا أن الموسيقى التصويرية المصاحبة للفيلم بشكل عام ثقيلة وصاخبة وتفرض نفسها فرضا على الكثير من المشاهد من دون ضرورة.

وتشيع في لقطات الفيلم إضاءة ساطعة ناعمة لا تتلون حسب طبيعة الشخصيات ومشاعرها وتقلباتها، فهي إضاءة مباشرة مقصود منها تنوير المشهد وإضفاء لون "الكراميل" علي الصورة بطريقة تجرد الصورة من واقعيتها.

"سكر بنات" ليس بالتأكيد فتحا من فتوحات السينما اللبنانية، بل عمل أول بسيط، أو "تمرين" في الإخراج السينمائي قد يثمر فيلما أفضل في المستقبل، بشرط توفر سيناريو أكثر ثراء، لا يعتمد فقط على الانطباعات الشخصية المسطحة بل يغوص في أعماق الواقع.

فيلم "هي فوضى" ليوسف شاهين

ثنائية الكبت الجنسي والقمع السياسي

يمكن اعتبار فيلم "هي فوضى" للمخرج يوسف شاهين ومساعده خالد يوسف (82 عاما) الذي كتب له السيناريو ناصر عبد الرحمن وصوره رمسيس مرزوق، أهم أفلام مخرجه الكبير منذ سنوات.

فهو هنا يعود إلى موضوع سياسي ساخن يرتبط بالتغيرات التي حدثت في الواقع خلال العقد الأخير، وأدت إلى تفسخ واضح في البنية الاجتماعية والسياسية على كل المستويات.

وبقدر ما يبتعد شاهين هنا عن سينما الرؤية الذاتية التي فرضت نفسها عليه في الماضي، بقدر ما يقترب مجددا من نقد الواقع بقسوة على غرار أفلامه القديمة مثل "العصفور" (1972) و"عودة الإبن الضال" (1976) و"اسكندرية ليه؟" (1978).

تدور أحداث الفيلم في الزمن المضارع، أي في مصر المعاصرة، ويروي قصة تدور أساسا حول شخصية واحدة، لكنها تتفرع إلى شخصيات وتفاصيل كثيرة

أخرى ترسم لنا صورة لما وصلت إليه الأحوال في مصر حاليا.

في الفيلم يبرز الفساد كبطل أساسي، بالمعنى السياسي والأخلاقي، وهو يتجسد في القمع المباشر، والسيطرة الغاشمة للسلطة، وانتشار الرشوة والمحسوبية والغش وتزوير الانتخابات ورفض تداول السلطة.

وفي الفيلم سلطة تعتقل وتهدد، ومسؤولون يمثلون هذه السلطة يمارسون الابتزاز والترويع ويتسترون على جرائم ويقفزون فوق القانون، ومعارضون معتقلون بموجب قانون الطوارئ، وغياب تام لتحديد المسؤولية، وتعذيب وانتهاك للحريات يصل إلى أقصى درجاته، وباستخدام أكثر الوسائل بربرية داخل أقسام الشرطة.

ولكن هناك أيضا نوع من المقاومة، من جانب الذين لم يستسلموا بعد، أو الذين يصورهم الفيلم كمعادل درامي للقوى التي تنشد التغيير، وصولا إلى التعبير الجماعي عن الثورة في النهاية.

ولكن كيف يعرض الفيلم لكل هذه الجوانب؟

شخصيات الفيلم

الشخصية الرئيسية التي تدور من حولها الأحداث هي شخصية حاتم (خالد صالح) وهو أمين شرطة يسكن في حي شعبي، تجاوره في السكن نور الشابة الحسناء التي تقيم مع والدتها بهية (هالة فاخر).

ونور تعمل بالتدريس في مدرسة تديرها الناظرة وداد (هالة صدقي) والدة شريف (يوسف الشريف) وكيل النيابة الشاب الذي تحبه نور.

وتدور الأحداث حول هذا الرباعي الذي سرعان ما يصبح متجانسا تماما رغم الفرق الطبقي الواضح (طبقة نور الشعبية، وطبقة شريف المتوسطة).

أما ما يوحد بين الطبقتين حسب رؤية يوسف شاهين، فهو الوعي الاجتماعي المشترك.

والدة شريف تنتمي إلى جيل الحركة الطلابية اليسارية التي تمردت على نظام السادات في أوائل السبعينيات. وهي تعرفت على زوجها الراحل أثناء المظاهرات الطلابية.

أما والدة نور فهي "بهية" الإسم ذو الدلالة في أفلام شاهين خصوصا "العصفور"، ابنة الطبقة الشعبية التي تمثل ضمير الشعب والتي لا تفقد وعيها الاجتماعي وسط التدهور العام المحيط بها، وتبدو صلابتها مستمدة من تجربتها الشخصية في الحياة: كفاحها من أجل تربية ابنتها.

هذه "الرموز" التي تحفل بها عادة أفلام شاهين القديمة، تعود مرة أخرة هنا لتردنا مجددا إلى ضرورة التعامل مع الشخصية على مستويين هما مستوى الرمز ومستوى الواقع، فالشخصية قد تصبح معادلا لطبقة كاملة أو تيار أو جيل، كما أنها في الوقت نفسه، شخصية من لحم ودم لها ملامحها الواقعية.

ازدواجية الشخصيات

ولعل هذه "الازدواجية الدرامية" تتجسد بشكل نموذجي في الشخصية المحورية أي شخصية "حاتم".

حاتم أمين الشرطة الفاسد الذي يحكم الحي الشعبي بالقهر والقمع وإشاعة الخوف واساءة استخدام السلطة، هو رمز للسطة الغاشمة.

لقد حول مركز الشرطة إلى سجن خاص يسوق إليه كل من لا يلبي له طلباته، أو يخالف تعليماته ولا يستجيب لطلباته، بل وكل من يشعر هو بالحقد عليه لسبب أو لآخر.

الشعار الذي يردده أمام الجميع طيلة الوقت هو "إن كل من لا خير له في حاتم، لا خير له في مصر".

لقد تحول "حاتم" إلى "حاكم"، وأصبح يربط بين ذاته ومصر على نحو ما كان يفعل الرئيس السادات عندما كان يصف الذين ينتقدونه بـ "الذين يهاجمون مصر"!

غير أن الإشكالية التي يقع فيها الفيلم ترتبط بالسلطة المحدودة لأمين الشرطة (وهو صف ضابط) ضمن سلم السلطة السياسية والبوليسية بشكل عام.

ورغم أن الفيلم يجعل الضباط يتسترون على سلوكياته وجرائمه، ويهزمون كل المحاولات التي يبذلها وكيل النيابة الشريف (الذي يسميه الفيلم شريف أيضا إمعانا في الرمزية!) لكشف فساده وإخضاعه للقانون، إلا أن الشخصية بشكل عام تظل أضعف من أن تصبح، في إطار "تركيبة" سينما شاهين، رمزا للسلطة الغاشمة.

وربما يكون اختيار كاتب السيناريو ناصر عبد الرحمن وشاهين لشخصية أمين شرطة بدلا من ضابط وسيلة للإفلات من الرقابة التي تعتبر تناول سلوط الضباط الكبار بشكل سلبي من المحرمات.

الإشكالية الثانية الأهم في الفيلم تتمثل في سيطرة مفهوم التحليل النفسي على بناء شخصية حاتم.

فالقمع الذي يمارسه "رمز السلطة الغاشمة" هنا ليس قمعا له مبرراته الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والفكرية، لكنه نتاج للكبت الجنسي وللكبت الاجتماعي، فهو ليس قامعا فقط، بل مقموعا و"ضحية" أيضا.

إنه أولا، ضحية للقهر والفساد، فنحن نعرف في المشهد الوحيد الذي يبدو فيه حاتم إنسانا يبوح لنور بمعاناته، أنه نشأ يتيما، واستولى عمه على أرضه،

وعاش في طفولته متنقلا بين بيوت أقاربه الذين كانوا قساة القلب فاساءوا معاملته، وظل دائما يشعر بالجوع، وكان كل شئ حوله ممنوعا.

وثانيا: يبدو سلوكه مدفوعا بالدرجة الأساسية، بفعل عقده النفسية المترسبة: إحساسه بقبح منظره، وشعوره المدمر بالكبت الجنسي الذي يدفعه إلى ممارسة كل أشكال السلوك الجنسي التعويضي والمنحرف (يتلصص على نور من فرجة في النافذة بينما تستحم عارية، يمارس العادة السرية، يتسلل إلى مسكن نور لكي يتشمم فراشها وملابسها، يطلب من مصور أن يصنع صورة بالحجم الطبيعي لنور سرقها من منزلها، بعد أن يلصق رأسها بجسد امرأة عارية، ويعلق الصورة أمام فراشه يتأملها كل ليلة).

ويصل حاتم في إساءة استغلاله للسلطة إلى الحد الأقصى عندما يطلق سراح عاهرة من السجن لليلة واحدة لكي تساعده على أن يصبح شكله أكثر قبولا لدى نور متضرعا إليها: عايز أكون حلو ياسمية. إزاي أبقي مقبول؟).

وتقوم هي بصنع "باروكة" من الشعر المستعار لتغطية صلعته، لكن هذه الباروكة سرعان ما تسقط في صحن الحساء في مشهد مثير للسخرية!

وهو يلجأ أيضا إلى بعض "المشايخ" لكي يصنعوا له "حجابا"، أي تعويذة سحرية تجعل الفتاة تحبه، ويلجأ

إلى نساء عجائز للسبب نفسه، وعندما تفشل هذه المحاولات، يقتحم أيضا كنيسة يطلب من راعيها أن يساعده في صنع تعويذة محبة، وعندما ينهره القس ويطرده يهدده بأعلى صوته: لن تكون هناك احتفالات هذه السنة إلى أن تحب نور حاتم ابن نعيمة!

هذا البعد النفسي الصارخ في تكوين الشخصية، يجعل حتى حصول حاتم على الرشوة أمام الجميع وجشعه الشديد في الاستحواذ على المال، ليس بهدف استكمال إحكام نفوذه عن طريق قوة المال، بل كفعل تعويضي عن الحرمان في الطفولة.

وعندما يحرر وكيل النيابة محضرا في الشرطة ضد حاتم بعدم التعرض لنور، نراه في المشهد التالي مباشرة وهو يقيم "حفل تعذيب" للسجناء تنفيسا عن غضبه.

مفهوم الواقعية

الإشكالية الأخرى أو الوضع الملتبس الذي يضعنا أمامه يوسف شاهين هنا يرتبط أيضا بمفهوم شاهين عن الواقع، أو بالأحرى عن الواقعية في السينما، ذلك المفهوم النظري الذي يصر على ضرورة رؤية شخصيات "إيجابية" يزرعها زرعا في الفيلم من أجل ان يقول لنا إن الحاضر الفاسد سيخرج من جوفه ذلك البطل الإيجابي الذي يقود المجتمع نحو التمرد والثورة

والاحتجاج والغضب، ويتصدى للفساد ويهزمه بصحبة الجماهير.

هذا المفهوم النظري الرمزي جسده شاهين من قبل في "العصفور" عندما جعل بهية تخرج صارخة ترفض الهزيمة يوم 9 يونيو 1967، ويخرج الناس وراءها يحاصرون اللصوص الذين كانوا ما زالوا يواصلون نهب مؤسسات الدولة حتى بعد أن كشف عبد الناصر في خطاب التنحي الشهير حجم الهزيمة.

أما هنا فيتجسد مفهوم شاهين في تصويره لشخصية بهية المرأة الشعبية، باعتبارها تقدمية تاخذ دائما حقها بيدها، فهي أولا غير محجبة على خلاف ما هو سائد في الأحياء الشعبية، وكذلك ابنتها نور، وهي أيضا ترفض فكر الإخوان المسلمين بعد أن تتوجه لطلب المساعدة من مرشحهم لكنه يكتفي بأن يقول لها " فعلا نحن الحل.. لو ساعدتمونا سنساعدكم.. ولو أعطاكم منافسونا مالا فهو حلال عليكم.. صوتكم معنا هو الطريق إلى الجنة".

وتخرج بهية من مكتب مرشح الإخوان لتقول لابنتها إنها لم تفهم اللغة التي تكلم بها الرجل، وهذا خلافا للحقيقة والواقع، فجاذبية الإخوان الأساسية تعتمد على خطابهم البسيط إلى أقصى درجة، الذي يملك الردود الشاملة على كل التساؤلات.

ثانيا: يخلق شاهين شخصيات إيجابية من الطبقة الوسطى مثل وكيل النيابة الشريف الذي يتصدى للفساد حتى النهاية، يقتحم مركز الشرطة بسيارته ويحطم بوابتها، ويطلب أن يدخل زنزانة الحجز فيستجاب لطلبه من مأمور المركز وكأنه ضمير الأمة الذي لا تستطيع أي قوة أن تقف في وجهه، ثم يقود الناس في النهاية لاقتحام المركز والقبض على حاتم واخراج المحتجزين في إشارة واضحة إلى "ثورة" قادمة تتحقق هنا على الشاشة فقط بالطبع، إما كدعوة أو كأمنية.

البناء السينمائي

من ناحية البناء السينمائي يبدأ الفيلم بداية جيدة قوية تضعنا مباشرة في قلب الموضوع، ينتقل خلاله بسلاسة من مشهد إلى آخر، لكنه يتوقف أكثر مما ينبغي أمام مشهد مجموعة من العاهرات المقبوض عليهن يعرضن أجسادهن من فتحة في جدار السجن لمن يدفع من الشباب في الناحية الأخرى من الجدار، وهن يرقصن ويستعرضن أجسادهن في تصوير إيروتيكي يغري بالإطالة والاستطراد والتركيز، دون أي ضرورة درامية في السياق.

مشاهد التعذيب في السجن دقيقة ومقنعة تماما، والحوار في الفيلم بشكل عام من أفضل ما سمعناه في

أفلام شاهين، خصوصا الحوار الذي يرد على لسان الشخصية الرئيسية حاتم.

غير أن الفيلم في نصفه الثاني يعاني من الاستطرادات والإطالة واختلاق مشاهد لا تضيف شيئا إلى السياق، وتكثر فيه المبالغات والمفارقات المصنوعة صنعا مثل اختطاف نور والذهاب بها في قارب في النيل إلى منطقة ريفية، ثم محاولتها الفرار بالقاء نفسها في النيل، ثم قيام حاتم بانتشالها ثم ضربها بعنف داخل كوخ حتى تفقد وعيها، ثم اغتصابه لها أخيرا رغم أن الفيلم يوحي لنا في بداية المشهد بعجزه أمامها وبأنه سيقدم على الانتحار بعد أن يصوب المسدس إلى وجهه، لكنه لا يفعل بل يغتصبها ويغادر المكان، فتخرج هي والدماء تلطخ ثوبها تستنجد برجلين في قارب.

تنفيذ هذه المشاهد ردئ، ولغة السرد هنا ساذجة ومدرسية لا نعرف كيف يمكن أن يقبل بها شاهين المعروف بحرفيته السينمائية العالية وقدرته الفذة على تنفيذ المشاهد السينمائية من الناحية الحرفية والتقنية.

ولاشك أن استعانة شاهين بالمخرج خالد يوسف وإشراكه معه في الإخراج قد أدى إلى الوقوع في الكثير من الأخطاء سواء في تنفيذ الكثير من المشاهد أو في السيطرة على السيناريو نفسه، فجاء الفيلم ممتلئا بالمشاهد الزائدة التي لا نرى لها ضرورة

درامية حيوية في سياق الفيلم مثل المشهد الذي نرى فيه حاتم سكرانا داخل مسكنه يردد كلمات أغنية أم كلثوم الشهيرة "الأطلال"، وهو مشهد ردئ وإيقاعه يصيب الفيلم بالترهل ويقطع التدفق، فضلا عن أننا لا نتوقع من "حاتم" أن يردد قصيدة من الغناء الرفيع، بل أغنية من الأغاني السوقية المنتشرة حتى يصبح أكثر اتساقا مع شخصيته.

وبدت شخصية "سييينديا" خطيبة شريف، زائدة ويمكن استبعادها من الفيلم دون أن يتأثر بل ربما يعتدل ايقاعه وتتسق شخصياته، فهي نموذج للفتاة المستهترة التي تقيم علاقة جنسية مع خطيبها وتحمل منه، لكنها أيضا مدمنة مخدرات، تغشى المراقص، ترسم وشما على جسدها، وترقص باستهتار وخلاعة في النوادي الليلية مع شاب آخر، ثم تتخلص من الجنين بعد احتجاج شريف بخشونة على سلوكها، ولكنها تعود لتقول إنها لازالت رغم ذلك تحبه!

مثل هذه الشخصية تشكل عبئا ثقيلا على الفيلم وتبدو من خارجه تماما، فبنات الطبقة الجديدة لم يعدن على شاكلة الشخصية التي لعبتها نادية لطفي في فيلم "النظارة السوداء".

إن البحث عن مبررات صارخة هو ما يفسد عادة الدراما ويجعلها تنحرف في اتجاه الميلودراما، فنجد كل أنواع المبالغات: المشاهد الجنسية المجانية،

وتصاعد الخلاف فجأة بين شريف ووالدته وملامح علاقة أوديبية طويلة بينهما بعد وفاة الأب، ثم يعلن الابن تمرده عليها ويغادر المنزل ليقيم مع صديق له، وهو ما يشكل قفزة غير مبررة في سياق الفيلم ولا تخدم شيئا في سياقه: هل هو التأكيد على صراع الأجيال واختلافها!

يتحسر شاهين- يوسف في فيلمه على انهيار التعليم (نور لا تعرف الانجليزية رغم تخرجها من الجامعة) وانهيار الوعي الثقافي (حاتم يمزق لوحة نادرة لأنه لا يستطيع نزعها من الإطار لبيعها لتاجر مراوغ)، وسيادة الخرافة والشعوذة، وينتقد سيطرة الحزب الوطني الحاكم على السلطة، ويشير إلى دور "لجنة السياسات"، ويجعل الجماهير الغاضبة في النهاية تقذف مقر الشرطة الأحجار وتهتف ضد الظلم و"البلطجة" ومخالفي القانون، ويتم وقف مأمور المركز وضابط المباحث عن العمل، وتكاد الجموع تفتك بحاتم لكنه يطلق النار على شريف (في مشهد آخر وتفصيلة أخرى لا ضرورة لها)، ثم يجعل حاتم ينتحر.

هنا تصل الميلودراما إلى ذروتها، ويفقد الفيلم الكثير من قوته وإقناعه بعد أن يتحول إلى "سيرك" تتداخل فيه عشرات المواقف والشخصيات والأصوات والموسيقى الزاعقة، وتصبح قدرة المتفرج على تحمل هذا كله أمرا صعبا.

النظرة إلى المرأة

نظرة شاهين الخاصة إلى النساء باعتبارهن الأكثر حساسية وقدرة على التعبير عن الغضب والاحتجاج تجعله يجعل الناظرة وداد، والأم بهية القوة الأكثر تحريضية، وهما اللتان تقودان المظاهرة الهائلة التي تخرج من الحارة الشعبية في النهاية وتقتحم مركز الشرطة بعد أن يعلم الجميع باغتصاب نور.

هذه النظرة "الرومانسية" تجعل من شخصية "نور" هنا امتدادا لشخصية تفيدة (ماجدة الرومي) في "عودة الإبن الضال"، وحنان (حنان ترك) في "الآخر".

لكن الملاحظ أن شاهين برع أكثر في تصوير الشخصيات المنكسرة أكثر من براعته في تصوير الشخصيات المتماسكة الإيجابية، فبطله المتمزق في فيلم "الاختيار" يظل نموذجا محفورا في الذاكرة، وكذلك "علي" في "عودة الإبن الضال"، و"يحيي" في "اسكندرية ليه".

عن التمثيل

ولكن يبقى في الفيلم الأداء الممتاز لأبطاله. على رأسهم بالطبع خالد صالح الذي يحمل الفيلم على كتفيه، في دور حاتم.

إنه يطوع الشخصية التي يؤديها لثقافته وحسه الخاص، يتحول إلى وحش كاسر في ثانية، ثم في اللحظة التالية، قد يتحول إلى قط وديع يكاد يقنعك بلطفه ورقته.

هذا الانتقال البارع بين الوداعة والتوحش، وبين الرمز والواقع، وبين الأداء الدرامي الصاخب، والمناجاة الشخصية المؤلمة، تجعل خالد صالح أحد أكبر الممثلين في السينما الناطقة بالعربية.

هناك إضافة إلى ذلك شئ "نبيل" في أداء خالد صالح، شئ ذو صلة بالثقافة التمثيلية، ثقافة التقمص المسرحي، والعيش داخل الشخصية، وفي الوقت نفسه، القدرة على منحها شيئا نبيلا.

وهناك أيضا بعد "أنثوي" في تكوين الشخصية، لاشك أنه مقصود للكشف عن جانب من جوانب تمزقها وضعفها وترددها الذي تستره بالإفراط في القوة والجبروت.

إلى جوار خالد صالح هناك بطلة الفيلم الممثلة الصاعدة بقوة منة شلبي، التي بلغت هنا ذروة جديدة في الأداء السلس البسيط الآثر، بقدرتها الهائلة على التعبير بالوجه والعينين، والتحكم في حركة اليدين والجسد، وقدرتها الفائقة على استخدام صوتها، والتلون من التعبير عن الحب إلى الكراهية والشفقة والحزن والغضب.

ولاشك أيضا أنها تضفي على الفيلم جمالا خاصا بأدائها وحلاوة تعاملها مع الشخصية، إصرار مع رقة، واقتحام بدون فظاظة، وجرأة مع خجل فطري أنثوي جميل.

ويتميز الممثل الصاعد يوسف الشريف أيضا في دور وكيل النيابة الشريف الذي يتصدى للقهر كنموذج لبطل فردي متمرد على نظام بأكمله أراد له شاهين ألا ينهزم حتى يمنح مشاهديه الأمل ولو على حساب الواقع.

وعبر الفيلم، واتساقا مع ذلك "الأمل" المنتظر، يعلن شاهين موقفه السياسي بوضوح لا لبس فيه، فهو يرفع لافتات التأييد باللون الأحمر لمرشح اليسار الناصري حمدين صباحي، وخاصة في اللحظات التي يتكثف فيها الصراع، وكأن شاهين يقول لنا إن حمدين وأمثاله هم الأمل في مجتمع أفضل.

فيلم "المنزل الأصفر" من الجزائر

هزيمة الموت بشريط فيديو

من ضمن الأفلام التي عرضت في قسم "زمن ومناسبة" في مهرجان روتردام السينمائي 2008 الفيلم الجزائري "المنزل الأصفر" تأليف وإخراج وبطولة عمور حكار. وشأن معظم الأفلام التي تأتي من الجزائر أنتج الفيلم بتمويل فرنسي، وصور في منطقة جبال قبائل البربر (الأوراس) وجاء ناطقا في معظمه باللغة الامازيغية.

هذا الفيلم يبتعد تماما عن الموضوع المطروق باستمرار في الأفلام الجزائرية خلال السنوات الأخيرة، أي انتشار العنف وجماعات الإرهاب وتأثيرها على المجتمع.

يختار المخرج عمور حكار موضوعا مجردا، له علاقة بالموت عندما يحل فجأة في حياة أسرة بسيطة فيكاد يؤدي إلى تفتتها وانقلاب حياتها رأسا على عقب، ويصور كيف يمكن التغلب عليه بالتضامن الإنساني.

تدور الأحداث في منطقة جبلية نائية، حيث تعيش أسرة مكونة من الأب (مولود)، والأم (فاطمة) وثلاث بنات أكبرهن "عالية"، وهي في حوالي الرابعة عشرة، وللأسرة ابن أكبر غائب يؤدي الخدمة العسكرية هو "بلقاسم".

الرجل يزرع وينقل محصوله من ثمار البطاطا بواسطة ما يطلق عليه "لامبرتا"، وهي عربة تجرها آلة أقرب إلى الدراجة النارية، حيث يبيعه للعابرين بسياراتهم على الطريق العمومي الذي يمر قرب القرية.

ذات يوم تحضر سيارة الشرطة ويخبر شرطي "عالية" بوفاة شقيقها بلقاسم وإنه يتعين على الأب استلام جثته من باتنة، ويعطيخا بلاغ رسمي بذلك.

ردود فعل الحادث المفاجئ على الأب قوية لكنه بتكوينه الجبلي البدوي قادر على التماسك، أما الأم فينزل الخبر عليها نزول الصاعقة.

يقرر الرجل الرحيل إلى مدينة باتنة لاستلام جثة ابنه، ويبدأ ما كان يمكن أن يصبح فيلما من أفلام الطريق المثيرة للاهتمام.
غير أن لاشئ حقيقيا يحدث خلال الرحلة التي تستمر نهارا وليلا بعربة اللامبرتا. إن كل من يقابلهم "مولود" في طريقه أقرب إلى الملائكة منهم إلى

البشر، فالشرطي يوقفه ويسأله عن عدم وجود ضوء على عربته الغريبة، وبدلا من تحرير مخالفة له، يناوله مصباحا يصدر ضوءا أصفر متقطعا يضفي لمسة جمالية خاصة على مشهد العربة وهي تتهادى في ظلام الليل وسط الجبال الخضراء المعتمة.

وخلال الطريق يتوقف مولود ويجلس على مقهى لتناول القهوة وتناول بعض الطعام، ويسأل جنود الدرك الوطني عن ابنه فنعرف من خلال الحوار بينهم أن"بلقاسم" توفي في حادث على الطريق قبل يومين.

وبعد وصوله في الليل إلى باتنة، يستعين بسائق تاكسي لكي يقرأ له الرسالة الرسمية، فمولود لا يعرف القراءة والكتابة، ثم يعرض أن يقوم بتوصيله إلى قسم الشرطة الذي جاء منه الاستدعاء.
وعندما يصل إلى قسم الشرطة بعد منتصف الليل يخبره الشرطي أن المكتب المختص مغلق الآن، ويطلب منه التوجه في الصباح إلى المستشفى حيث توجد جثة ابنه.

مع أول ضوء للصباح يصل إلى المستشفى ويسمح له مسؤول المشرحة بالدخول رغم أن موعد العمل الرسمي لم يحن بعد. ويقول له إن صديقا لابنه أحضر حاجيات الإبن وبينها شريط فيديو.

يصر مولود على حمل جثة ابنه قبل استيفاء الأوراق الرسمية والحصول على تصريح بالدفن، فيتسلل بعيدا عن عيني الموظف المسؤول، ويضع الجثة داخل نعش ثم يجره حتى يرفعه فوق العربة ويرحل لكن العربة تتعطل أثناء الطريق، ولا يدري هو ماذا يفعل. هنا يدركه سائق التاكسي الذي سبق أن قابله في باتنة، ويعرض أن يقوم بقطره إلى أقرب "ورشة" لإصلاح السيارات. هنا أيضا يلحق به مسؤول المشرحة ليعطيه التصريح بالدفن الذي غادر دون الحصول عليه. ويقوم الميكانيكي بإصلاح السيارة، ويرسل بمن يأتي بشيخ معمم من القرية القريبة لكي يؤم الصلاة على الميت أمام النعش.

وهكذا.. تصبح كل الشخصيات التي يقابلها مولود طيبة وخيرة، تساعده وتتضامن معه في محنته دون سابق معرفة. إنها الجنة الأرضية التي تشهد عليها تلك الجبال الراسخة الغناء التي تهزم الموت بشموخها وروعتها.

يصل الرجل إلى القرية، وينضم له كل رجال ونساء المنطقة في تشييع الجثة، ويقيم الجميع الصلاة في المقابر ويتلقى الرجل وابنته عالية العزاء من الجميع.

وفي الجزء الثاني من الفيلم، تبدأ رحلة مولود الشاقة من أجل استعادة زوجته، التي هجرت الدنيا، وأصابها اليأس

والإحباط والاكتئاب بعد وفاة ابنها، وانزوت ترفض أن تتكلم أو تأكل أو تخالط أحدا.

مولود يفعل كل شئ من أجل مساعدة زوجته. يذهب أولا إلى الصيدلي بحثا عن دواء لحالة زوجته، فيقول له الرجل إنه لا يوجد دواء لعلاج الحزن. وينصحه أن يأخذها ويخرج لكي يسري عنها، لكن مولود يقول إنهم يعيشون في الجبال، فيروي له أن حالة مشابهة تحسنت بعد أن قام الزوج بتغيير لون منزل الأسرة إلى اللون الأصفر.

يأخذ مولود بالنصيحة، فيقوم، بمساعدة بناته الثلاث، بطلاء المنزل المبني من الأحجار، باللون الأصفر. لكن تغيير اللون لا يغير شيئا من حال الزوجة. وتقترح "عالية" شراء كلب للتسرية عن الأم.

ويشتري مولود الكلب لكن الحال لا تتغير. ويتذكر مولود شريط الفيديو الذي تركه ابنه، فيشاهده على جهاز في مطعم شعبي بالبلدة القريبة التي يتردد عليها لبيع ثماره، فيشاهد بلقاسم وهو يوجه حديثه لهم، يبشرهم فيها بعودته إليهم خلال أيام.

يصر الرجل على ضرورة شراء جهازي الفيديو والتليفزيون مقابل توريد ثمانية صناديق من البطاطا لصاحب المطعم.

لكنه سرعان ما يكتشف أن الجهازين في حاجة إلى كهرباء لكي يعملا. يذهب لمقابلة المسؤول المحلي، ثم والي الولاية الذي يأمر بإمداد وصلة كهربائية لمنزل الأسرة.

وعندما ينجح أخيرا في ادارة شريط الفيديو وتشاهده الأم.. تبتسم في زهو وفرح، فهي تتصور أن ابنها حي وأنه سيعود بعد أيام معدودة.

وعلى الرغم من سذاجة الفكرة بأكملها، ورتابة الأحداث، خاصة في الجزء الأول من الفيلم، والصورة النمطية للشخصيات، وضعف واضطراب الأداء التمثيلي عموما، إلا أن أكثر ما يبقى من هذا الفيلم في الذاكرة، التصوير الممتاز للمصور الفرنسي نيكولا روش الذي يجيد استخدام المصادر الطبيعية للضوء، في المشاهد الداخلية والخارجية، ويستخدم الضوء الشاحب في المشاهد التي تدور داخل الغرف الضيقة للمنزل الحجري، وانعكاس الظلال القاتمة على وجه الزوجة، لصنع لوحة تعبيرية جذابة.

ويستخدم المخرج الموسيقى والأغاني الأمازيغية ويجعلها تضفي جمالا خاصا يسود الكثير من مشاهد الفيلم، وينتقل من اللقطات القريبة للوجوه (كلوز أب) إلى اللقطات العامة للطبيعة في سلاسة وليونة، مجسدا

علاقة قوية بين الإنسان والطبيعة، وبين الشخوص والمكان في توحد فريد بين العنصرين.

وهو لا يميل إلى التركيز على التفاصيل في المشهد فهو لا يتعامل مع فيلمه على صعيد واقعي رغم إطاره العام الواقعي، كما لا يهمل فكرة المنزل الأصفر ولا يستغلها كثيرا في التصوير لتوصيل أي إشارات تتعلق باسطورة ما أو بمعتقد شعبي ذائع، كما قد يتوقع مشاهدو الفيلم حتى من خلال عنوانه فقط.

وليس من الممكن التعامل بالتالي، مع فيلم "المنزل الأصفر" رغم واقعيته الخارجية، باعتباره فيلما واقعيا تماما، وإلا لاعتبرناه عملا بدائيا هشا بعيدا تماما عن الإقناع، فليس من الممكن أن يوجد شخص حتى في أوساط البيئة الجبلية في الجزائر على هذا النحو من السذاجة، لا يعرف مثلا أن التليفزيون يعمل بالكهرباء، وأن الدفن يحتاج إلى تصريح، وأنه لا يوجد دواء لتخفيف الحزن.. وغير ذلك.
ومن الأفضل كثيرا التعامل مع الفيلم على أنه عمل من سينما ما وراء الواقع.. سينما شاعرية تتعامل برقة مع فكرة واحدة هي فكرة الحياة مقابل الموت، والظلام مقابل النور.

تأكيدا على هذا المعنى يبدأ الفيلم بزفة عروسين، في موكب للسيارات المزينة بالورود والأزهار، مع

موسيقى شعبية بربرية واحتفال كبير بالحياة، وفي المشهد التالي مباشرة تتلقى الأسرة خبر موت الإبن.

وفي فيلم رمزي، خارج الواقع، ليس من الممكن أيضا محاسبة المخرج على مدى التزامه بدقة التقاليد وحرفية الطقوس المتبعة، فالصلاة تتم هنا بدون وضوء، ودون حتى خلع الأحذية، وفي الطريق العام أمام ورشة اصلاح السيارات، ولا تنتهي كما تنتهي الصلاة الإسلامية بل وتتم (على الواقف) أي دون ركوع أم سجود، تماما على شاكلة أفلام الغربيين الاستشراقيين الذين لا يفهمون المجتمع الإسلامي وتقاليده وقيمه.
ولا يمكن أيضا أن يكون الطريق خاليا تماما في رحلة العودة من الشرطة ودون أن يوقفه شرطي ليسأله عن ذلك النعش الكبير الذي يحمله فوق عربته العجيبة التي تتحرك ببطء وسط التلال.

من الأفضل إذن، أن يظل فيلم "المنزل الأصفر" عملا تخيليا يعبر عن انشغال مبدعه بفكرة هزيمة الموت، حتى ولو عن طريق شريط فيديو!

فيلم "كسكسي بالسمك" للتونسي عبد اللطيف قشيش

التماسك الإنساني والحب الممزوج بالألم والواقعية بلا حدود

يعتبر فوز فيلم "كسكسي بالسمك" (أو حسب عنوانه الفرنسي "الحبة والبوري" La Graine et le mullet أو "أسرار الحبة" حسب التسمية الانجليزية الرديئة The Secrets of the Grain) للمخرج التونسي المقيم في فرنسا عبد اللطيف قشيش بثلاث من جوائز سيزار الفرنسية عام2008 لأحسن فيلم وأحسن إخراج وأحسن ممثلة مساعدة، نقلة كبيرة بالنسبة للسينما التي يصنعها المهاجرون العرب في أوروبا.

و"سيزار" هي المسابقة السنوية بين الأفلام الفرنسية على غرار جوائز الأوسكار الأمريكية. ويتيح الفوز بجوائزها الفرصة عادة أمام الفائزين بها لتحقيق مشاريع سينمائية أكثر طموحا، تماما كما حدث مع المخرج عبد اللطيف قشيش نفسه، فقد سبق له الفوز بأربع من جوائز سيزار عن فيلمه الروائي الثاني "المراوغة" L'esquive قبل 5 سنوات، وهو ما جعل المنتج الفرنسي كلود بيري يمنحه دعما ماليا مفتوحا لتحقيق فيلمه التالي.

أما لماذا يعد الفيلم نقلة في هذه النوعية من الأفلام التي يصنعها سينمائيون عرب في المهجر الأوروبي فلعل هذا يعود إلى الأسباب التالية:

1- ابتعاده عن المواضيع التقليدية التي تسود هذا النوع من الأفلام التي يصنعها سينمائيون من أصول مغاربية حول قضية العلاقة مع "الآخر" في بلدان المهجر، وعلى الأخص فرنسا. هذه المواضيع كانت عادة تدور حول الهجرة، وأوضاع المهاجرين على هامش المجتمع الفرنسي وما يتعرضون له من عنصرية، ويتركز اهتمامها على أزمة الهوية والإحساس بالاغتراب وعدم التجانس.

2- الابتعاد عن الصورة النمطية لمشاهد الفولكلور المغاربي وتصوير العادات العربية والإسلامية من منظور استشراقي، بطريقة لا تتيح مسافة بين المتفرج الأوروبي والصور، بحيث ينبهر هذا المتفرج بما يراه بسبب "غرابة" الصورة، لكنه يشعر، في الوقت نفسه، بالنفور واحيانا، بالتقزز بسبب ذلك الاختلاف النمطي عن "الصورة الغربية المتحضرة".

3- عدم التركيز على القوالب المألوفة مثل موضوع اضطهاد الرجل للمرأة، والتطرف الديني، والكبت الجنسي، وختان الإناث، والوقوع في الجريمة.. وغير

ذلك من قوالب يصلح أن نطلق عليها "تعليب صور التخلف السطحية على الشاشة".

ولعلنا لو طبقنا مقاييس الفيلم الأمريكي التقليدي الشائع، أو الفيلم السائد عموما استنادا إلى النموذج الأمريكي وحده، على فيلم "كسكسي بالسمك" سيكون من الطبيعي أن نعتبره عملا بدائيا تغيب عنه "الحبكة" ويعاني من الترهل والإطالة والاستطرادات واللقطات القريبة الطويلة المرهقة، ويغيب عنه الوضوح في موضوعه أو نهايته، وعدم تماسك بنائه وجمود مشاهده ولقطاته.

أما الحقيقة فهي أننا أمام عمل فني يبحر في اتجاه مخالف للسينما السائدة، ويتمثل الأعمال السينمائية الفنية التي تملك منهجها الخاص في التعامل مع الصورة. وهو بهذا المعنى يعد أيضا عملا "تجريبيا" على نحو ما، يصور دراما تدور في محيط محدد ومن خلال شخصيات محددة، لكنه يعتمد أسلوبا تسجيليا له جمالياته وإيقاعه الخاص.

ولكن ما هو الموضوع أولا؟

موضوع الفيلم بسيط للغاية، فهناك شخصية رئيسية هي شخصية سليمان وهو مهاجر تونسي في الستينات من عمره، يعمل منذ 35 عاما في بناء السفن في ميناء مارسيليا، ويبدأ الفيلم وصاحب العمل يبلغه

بالاستغناء عن خدماته بدعوى أنه لم يعد يستطع أداء عمله مع تقدمه في السن.

سليمان كان متزوجا من "سعاد" المعروفة بمهارتها في إعداد الكسكسي بالسمك على الطريقة التونسية، ولديه منها عدد من الأبناء هم مجيد المتزوج من جوليا الفرنسية ولكنه يرتبط بعلاقة مع امرأة فرنسية أخرى متزوجة، ورياض الإبن الأصغر، وكريمة، وليلى (المتزوجة من هنري وهو روسي يتعلم العربية).
ولدى سليمان عدد كبير من الأحفاد أيضا.

وهكذا، من البداية يدخلنا الفيلم في اطار تلك الدراما العائلية المتشابكة التي ترتبط أيضا بمحيط خارجي من الأصدقاء والمعارف، من المهاجرين الذين يرتبط بهم سليمان من محبي الموسيقى العربية وعازفيها (تأكيدا على الارتباط بالهوية).

سليمان الذي يحمل كل إصرار الجيل الأول من المهاجرين، لا يفقد رشده ولا ينهار بعد أن يفقد عمله، بل يخطر له شراء سفينة قديمة متهالكة راسية على الشاطئ لكي يحولها إلى مطعم يتخصص في تقديم الكسكسي بالسمك. وهو يبذل كل جهده من أجل العثور على جهة تقرضه مبلغا يستطيع بواسطته أن يحول السفينة القديمة إلى مطعم عائم.

أصدقاؤه يسخرون من فكرته في البداية، ثم يقول له أحدهم ساخرا أنه لابد سيحصل على ترخيص "طالما

أنه لا يعتزم بناء مسجد"، ويحاول أبناؤه دفعه دفعا للعودة إلى الوطن مع الاكتفاء بما سيحصل عليه من مبلغ شهري كمنحة تقاعد. الوحيدة التي تقف معه وتسانده هي "ريم" ابنة صديقته.

ومن أجل اقناع الجهات المسؤولة عن اقراضه ومنحه ترخيصا وشهادة صحية بجدوى فكرته، يقرر سليمان اقامة حفل عشاء يدعو إليه مسؤولي البلدية والبنك وأصدقاءه وأبناء أسرته، على أن تعد زوجته السابقة الطعام (الكسكسي بالسمك)، ويعزف أصدقاؤه الموسيقى العربية الراقصة.

ويحضر الجميع، وينتظرون بفارغ صبر وصول الطعام، لكنه لا يصل لأن "مجيد" نسيه في حقيبة سيارته وفر من المكان حتى يتفادى مواجهة مع زوج عشيقته الفرنسية وأزمة محتملة مع زوجته التي تشك بالأمر.

ويقع سليمان في مأزق. فماذا سيقدم للمدعوين. ويبذل أفراد الأسرة كل جهد للترفيه عن المدعوين بتقديم المشروبات لكسب الوقت إلى حين احضار الطعام، ويذهب سليمان على دراجته إلى منزل زوجته السابقة لكي يطلب منها اعداد طعام بديل لكنه لا يجدها، وتذهب لطيفة لاعداد كمية أخرى من الكسكسي، ويكتشف سليمان استيلاء بعض الأولاد على دراجته

فيأخذ في مطاردتهم وهو المنهك صحيا وجسديا ولكن بلا جدوى.

يطول انتظار المدعوين فتسعى ريم لشد أنظارهم وابقائهم في مقاعدهم بتقديم وصلة طويلة من الرقص الشرقي لا يبدو أنها ستنتهي. وينتهي الفيلم ولكن دون نهاية محددة قاطعة، بل يترك المخرج المؤلف كل الاحتمالات مفتوحة. فقد يكون سليمان قد سقط ميتا من الإرهاق، وقد يكون قد عاد بعد ان تمكنت لطيفة من تدبير طعام بديل للضيوف، ونجح في النهاية في الحصول على ترخيص بافتتاح المطعم.

المؤكد أن المخرج عبد اللطيف قشيش لم يشأ أن يتبع أسلوبا في السرد narrative يقوم على الحبكة المحكمة المغلقة، بل على أسلوب السرد المفتوح والمتحرر كثيرا، سواء في بناء المشاهد أو الشخصيات.

فقد أبقى مثلا على الكثير من الاستطرادات التي قد يعتبرها سينمائيون آخرون زائدة عن الحاجة، وركز على الحوارات التلقائية الطويلة، وعلى اللقطات القريبة "كلوز أب" في مشاهد المشاجرات بين أفراد العائلة، واعتمد اعتمادا أساسيا على الكاميرا الثابتة، مع استخدام الحركة الأفقية pan في الانتقال بين وجوه الشخصيات من اليمين إلى اليسار وبالعكس خصوصا في تصويره لمشاهد تناول الطعام.

إنه يضع الكاميرا في قلب المشهد داخل غرفة تناول الطعام مثلا، وسط أكثر من عشر شخصيات وعدد آخر من الأطفال، ويظل ينتقل بها من وجه لآخر، ومن شخصية إلى أخرى، في لقطات قريبة تثير ارتباك أكثر الممثلين خبرة، لكننا لا نشعر بوجودها هنا بل نرى نتيجتها المدهشة التي تتمثل في تقائية الأداء وانسجام الشخصيات، وتداخل الأصوات أحيانا دون أن نفقد القدرة على المتابعة، بل يضفي هذا كله مزيدا من الصدق على المشاهد. وهذا الأسلوب تحديدا هو ما نصفه بأنه مغامرة في التجريب خارج السائد.

ويعد الفيلم دراسة بصرية ممتعة بالكاميرا للشخصيات، وبدرجة أساسية لشخصية سليمان، الذي نراه في عمله ثم في سعيه للحصول على تمويل لمشروعه، ثم لقاءاته مع أصدقائه على المقهى أو في المقصف، ثم كيف يعجز عن ممارسة الحب، وكيف يرتبط بأفراد أسرته، يحنو عليهم جميعا دون قمع أو قسوة.

تتخذ الكاميرا في الفيلم صفة المراقب الدخيل الذي لا يراه ولا يشعر به أحد، وهي في هذا السياق "عين المخرج" الموضوعية التي لا تريد أن تتدخل بل تكتفي بالتلصص على ما يفعله أبطالنا البسطاء.. أبطال من خارج سينما البطولة بل من قلب سينما يمكن أن نطلق عليها بثقة "سينما النثرات الصغيرة والأفكار الكبيرة".

ولعل شخصية سليمان من أقل الشخصيات تعبيرا عن نفسها بالكلام في الفيلم، فهو يظهر معظم الوقت مطرقا صامتا يخفي ألما نبيلا وكبرياء كبيرة في مواجهة أزمته، لا يثور ولا يحتج، بل يفكر كيف يمضي قدما في تحقيق مغامرته، كأنها أصبحت سلاحه الوحيد لإعلان تمسكه بالحياة والعيش في هذا البلد الذي اعطاه خلاصة عمره.

من ناحية يمكن القول إن هذا فيلم عن التضامن الإنساني، والتساند بين جيل المهاجرين الأوائل، وعن الدفء والاهتمام الذي توفره الأسرة رغم كل ما يدور تحت السطح من خلافات وتناقضات تنعكس على أفرادها، لكن دون أن تصبح مشاكلها في المجتمع الفرنسي مشاكل"فريدة" بل جزءا من مشاكل المجتمع نفسه على نحو ما.

ولكن من ناحية أخرى هناك أيضا نقد واضح للطريقة الخشنة الغليظة التي يتخلص بها صاحب العمل الفرنسي من سليمان بعد أن أفنى عمره في العمل لديه، وهناك أيضا تشريح للتناقضات بين جيلي الآباء والأبناء، استغراق الأبناء في مشاكلهم الخاصة أو في البحث عن متع عابرة، مشاجراتهم وخياناتهم واحباطاتهم ولكنهم في كل الأوقات مترابطون.

فيلم "كسكسي بالسمك" يؤكد على فكرة التمسك بالهوية، ولكن بدون الوقوع في النمطية والقولبة رغم

مشاهد طهي الطعام وصبه في الأواني الضخمة ثم نقله، ومشاهد الغناء الجماعي وغيرها، فهذه المشاهد لا تبدو مقصودة في حد ذاتها، بل كجزء عضوي من نسيج الفيلم نفسه، وهو ما يجعلها تفلت من مصيدة الفولكلور.

ويستخدم المخرج الزمن الحقيقي في تصوير مشهد الحفل، ويوحي بامتداده وطوله أكثر عندما ينتقل بينه وبين بحث سليمان عن مجيد وسعاد ومطاردته لمجموعة أولاد من الجيل الثالث من المهاجرين أخذوا يسخرون منه ويرهقونه دون أدنى شعور بما يعانيه من ألم.

ويمتلئ الفيلم بالمشاجرات التي تبدو شديدة التلقائية، يكثر فيها الصياح والمشاحنات العائلية أثناء تناول الطعام، والصياح على الأبناء، ومعاقبة الأطفال، والتمرد العنيف من جانب "ريم" على أمها، وكيف تسعى إلى استفزاز مشاعر الأنوثة فيها بشتى الطرق، حتى بالصياح والبكاء، لكي تقنعها بالذهاب إلى الحفل وعدم ترك المجال مفتوحا للزوجة السابقة.

إن هذه المشاهد التي يقف وراءها مخرج وممثلون وكاميرا، تصل إلى ذروة الواقعية في الأداء والصورة وحركة الممثلين، وقد لا يتصور كثيرون أنها مشاهد تمثيلية بسبب تلقائيتها الشديدة.

ويصل الفيلم إلى ذروته المغلفة بالحزن في مشهد الرقص الأخير، الذي يتناقض عن قصد مع معاناة سليمان التي تصل إلى ذروتها مع سقوطه في النهاية بينما هو يبحث عن فرصة للتماسك والبقاء في قلب الحياة.

ولعل وعلى رأسهم بالتأكيد حبيب بوفارس في دور سليمان، وبوراوية مرزوق في دور سعاد، وحفظية حيرزي التي تألقت في دور "ريم" واستحقت عليه جائزة أحسن ممثلة مساعدة من جوائز "سيزار".

ومعظم الممثلين والممثلات في هذا الفيلم من الهواة الذين يقفون للمرة الأولى أمام الكاميرا، ولاشك أن الفضل في السيطرة المدهشة على أداء الممثلين والقدرة على استخراج أقصى امكانياتهم في التعبير تعود بالدرجة الأساسية إلى المخرج عبد اللطيف قشيش الذي بدأ مشواره السينمائي أصلا كممثل بدأ في فيلم "الشاي في حريم أرشميدس" (1984) للمخرج من أصل جزائري مهدي شريف، ولايزال يمثل وأحدث أدواره في فيلم "معذرة أيها الكارهون" Sorry Haters الذي يتناول العلاقة المتوترة بين العرب في أمريكا والأمريكيين في نيويورك بعد أحداث 11 سبتمبر.

فيلم "كسكسي بالسمك" هو أساسا عمل يرغب صانعه في أن يعيد "أنسنة" صورة المهاجرين العرب في

فرنسا أمام المتفرج الغربي عموما، فهم كما نراهم هنا، أناس لهم مشاكلهم وصراعاتهم وتناقضاتهم وخياناتهم الصغيرة، بل إن لهم أيضا عالمهم الخاص بتفاصيله الخاصة التي لا تنفصل كما يؤكد الفيلم في كل مشهد من مشاهده، عن مشاكل المحيط الأكبر من حولهم، عن المجتمع الفرنسي عموما، وهو ما يجعلهم بعيدين عن الصورة المتكررة للضحية التي لا تملك مصائرها.

ولعل في هذه النقطة تحديدا تكمن قوة الفيلم.

فيلم "على الأرض السماء"

في انتظار عودة بيروت التي كانت

فيلم "على الأرض السماء" فيلم لبناني من التمويل الفرنسي، وهو الفيلم الروائي الأول لمخرجه الشاب شادي زين الدين، الذي يعود فيه إلى لبنان الحرب الأهلية التي لم يكن جزءا منها.

إلا أنه لا يسعى هنا إلى التعبير عن أي موقف سياسي أو تقديم تجسيد درامي لما حدث، سواء زمن الحرب الأهلية، أو ما تلاها من "حروب صغيرة"، أو حروب أخرى كبيرة بحجم الغزو الإسرائيلي عام 1982، بل يحاول أن يصور كيف تتعاقب فصول الزمن، والحروب تفعل ما تفعل، وتتنزل ويلاتها على البشر، لكنهم لا يكفون في أي وقت، عن البحث عن السعادة، رغم الحزن الداخلي الدفين الذي يغلف الحياة في بيروت.

يروي الفيلم تاريخ البشر، والتاريخ الحديث لبيروت المدينة من خلال بناية سكنية وسكانها الذين كانوا

يعيشون فيها في الماضي. مدخلنا إلى الفيلم شيخ، يدعى يوسف، هو الساكن الوحيد الذي بقى على قيد الحياة في تلك البناية التي مزقتها الحروب وحولتها إلى خرائب.

يوسف يعيش في مساحة مستحيلة بين العقل والجنون، يتذكر، ويحلم ، ويتأمل. إنه يجمع صور البشر الذين كانوا يعيشون في البناية، في لحظات السعادة والتألق، بقايا الصور وأطرافها، كل ما يصور السعادة ويعيد الذكريات الجميلة لعلها تأتي.

إنه فيلم عن الحرب وتأثير الحروب المتعاقبة على العقل، لكنه أيضا فيلم عن الحب، وعن الرغبة في الحياة، وعن التطلع إلى العودة: إلى مستقبل جميل كالماضي الذي كان قبل زمن الحرب، وإلى مصير تستحقه بيروت المدينة التي تتناقض بتكوينها وبنيتها مع العنف لكنها تظل تغترف منه.

هذا الفيلم الأول البسيط قد يكون أفضل من كثير من الأفلام الأخرى التي تدعي وتصرخ وترفع الشعارات.

ولأن موضوعه داخلي أكثر منه ظاهري، يميل الفيلم إلى التوقف والتأمل، ليس على صعيد العقل بل أساسا، على مستوى المشاعر، ولذا يستخدم شادي أسلوبا بصريا يتناسب مع "رؤيته" السينمائية، التي تقوم على بناء غير منطقي، لا يروي من خلاله قصة، بل

قصصا عدة، لعدد من الشخصيات المتداخلة التي كانت تعيش في أزمنة مختلفة: 1958، و1975، و1982.

واللغة السينمائية هنا هي لغة شعرية، تخفي أكثر مما تبوح، وتمنح الإيحاء بالفعل أكثر مما تصور أفعالا، وتمور بالإشارات التي يمكن استنباطها من بين لوحات "الكولاج" البصري التي يعبر المخرج من خلالها عن رؤيته.

إنه يقفز بين الماضي والحاضر، ومن داخل الماضي يعود إلى ماض أبعد، ويعبر عن جنون الحرب كما ينعكس على البشر فيجعل تصرفاتهم مشوبة بالجنون أيضا.

وتتداخل اللقطات، كما تتداخل الذكريات التي تنبعث أساسا من الصور الفوتوغرافية التي يشاهدها يوسف، وتتداخل معها الألوان والموسيقى، ولا يصبح هناك فرق بين الواقع والخيال، أو الحاضر والماضي، فالمأساة مستمرة، والانتظار مستمر: انتظار أن تعود المدينة إلى الناس، وأن يعود الناس إلى المدينة بأجوائها الحية المتحررة من آلام الماضي.

ومع ميل شادي الواضح في اتجاه سينما ما بعد الحداثة للتعبير عن حالة جنون تتجاوز الحداثة، يبرز حس تشكيلي عال في الفيلم، يتضح في تصميم الحركة، حركة الممثلين داخل اللقطة، وحركة الكاميرا، واهتمام بالتكوين واستخدام مميز للألوان والموسيقى،

كما لو كنا أمام لوحة تمتلئ بالإيحاءات ومفردات الشعر.

ولاشك أيضا في أن شادي زين الدين موهبة حقيقية لسينما المستقبل اللبنانية، شريطة أن يمد تجربته على استقامتها ويصبح أكثر انفتاحا على التجارب المختلفة العميقة للبشر في محيطه الذي عاد إليه أخيرا، بعد سنوات طويلة في الغربة.

فيلم "خارج التغطية" من سورية:
منظومة القهر كما تنعكس على البشر

يعتبر المخرج عبد اللطيف عبد الحميد من أهم السينمائيين السوريين وأكثرهم إنتاجا، وهي ميزة لاشك أنها ساهمت في تطوير قدراته الحرفية، ومنحته ثقة كبيرة جعلته يقدم على اقتحام الكثير من المناطق المحرمة، بأسلوبه الخاص، وبلغة شاعرية رقيقة، تبتعد عن الخطابة والسرد المعقد ومحاولات التفلسف الكاذب.

وفيلم "خارح التغطية" الذي عرضه مهرجان روتردام السينمائي 2008، هو أحدث أفلام عبد اللطيف عبد الحميد، وهو فيلمه السابع بعد "ليالي ابن آوي" (1988) و"رسائل شفهية" (1991) و"صعود المطر"(1994) و"نسيم الروح" (1998) و"قمران وزيتونة" (2001) و"ما يطلبه المستمعون" (2003).

"خارج التغطية" ليس فيلما عن الحب والعلاقات الإنسانية السوية التي تصادف مشاكل اجتماعية تعيق تطورها وبلوغها نهاياتها الطبيعية كما في بعض أفلام عبد اللطيف السابقة، بل هو في الحقيقة فيلم عن انعكاسات القهر في بلد من بلدان العالم الثالث، تغيب فيه الحرية، ويشعرالإنسان فيه شعورا مزدوجا

بالانسحاق والحرمان من التحقق، على المستويين العام والخاص، في إطار المجتمع ككل، وفي إطار حياته الخاصة أيضا.

الاعتقال السياسي

والذين استقبلوا الفيلم "وحاكموه" باعتبار أنه لم يشبع موضوع الاعتقال السياسي، ولم يشأ الاقتراب منه كما كان ينبغي، ظلموا الفيلم كثيرا، فليس هذا فيلما من تلك الأفلام السياسية المباشرة التي تتوق إلى تفكيك قضية الاعتقال السياسي وتحلل أسبابه ومظاهره.

إنه ليس فيلما عن السجين في الداخل، أي في داخل المعتقل، بل عن أولئك "ألسجناء" في الخارج، الذين تركوا مطلقي السراح لكنهم ظلوا سجناء في ظل ذلك السجين الآخر في الداخل.

يروي "خارج التغطية"- الذي كتبه مخرجه نفسه- قصة تبدو من الظاهر اجتماعية، تدور في محيط مجتمع مدينة دمشق، حيث يجد بطل الفيلم أو الشخصية المحورية فيه "عامر" نفسه وقد أصبح مسؤولا عن أسرتين: أسرته المكونة من زوجته وابنه، وأسرة صديقه زهير السجين المعتقل منذ عشر سنوات، والمكونة من زوجته وابنته.

عامر يبذل أقصى ما يمكن أن يتحمله إنسان من أجل تلبية احتياجات الأسرتين، فهو يقوم بتوصيل ابنة صديقه إلى المدرسة ثم يحضرها كل يوم، ويقضي طلبات زوجة صديقه الشابة الحسناء "ندى"، ويلهث بين منزله ومنزل صديقه، إلى جانب أنه يمارس أيضا عملا شاقا في محل صنع الحلوى والمخبوزات، كما يقوم بتدريس اللغة العربية لمستعرب ياباني، ثم يجد نفسه أيضا يعمل على سيارة تاكسي.

حرمان ورغبة

عامر يصبح ركنا أساسيا في حياة زوجة صديقه "ندى" التي تعاني بوضوح من الحرمان العاطفي والجنسي، وهو لا يبدو منسجما في حياته مع زوجته "سلمى" بل يجد نفسه أكثر قربا وتعاطفا مع ندى، واشتهاء لها في الوقت نفسه.

زوجة عامر "سلمى" تشعر بما يحدث من تغير في حياة زوجها بعد أن اصبح يقضي وقتا أطول في الخارج، يقضي طلبات ندى أو يبذل جهده في شراء الأطعمة التي تتولى المرأتان اعدادها تمهيدا لزيارة "زهير" في السجن، يحاول أن يصبح "الزوج البديل" أو بديل الزوج فهل ينتهي به الأمر إلى احتلال فراشه أيضا!

هناك في البداية نوع من التعاطف بين سلمى وندى، سرعان ما يتحول إلى تشكك ثم غيرة وحقد الأمر الذي

يدفع الزوجة التي ترغب في الحفاظ على زوجها إلى الاستعانة بصديقة لها، هي في الوقت نفسه زوجة رجل "مهم" مرتبط بأجهزة الأمن، للتدخل من أجل الإسراع باطلاق سراح زهير من السجن.

لكن المحظور يقع، وتنشأ علاقة جسدية، كانت محتمة، بين عامر وندى، قبل أن يعرف الاثنان أن قرارا صدر بالافراج عن زهير.

ويكاد عامر ينهار تحت وطأة الشعور بالتمزق بفعل ثلاثة عوامل: أولا خيانته لصديقه بعد أن أقام علاقة جسدية بزوجته، وثانيا: رغبته في الاستحواذ على ندى وعدم قدرته، بسبب إدمانه عليها، الابتعاد عنها، وثالثا: قلقه على زوجته سلمى التي لا يمكنه في الوقت نفسه أن يتخلى عنها تماما.

الإحساس بالقهر

يعبر عبد اللطيف في فيلمه عن ذروة الإحساس بالقهر كما ينعكس على الشخوص الثلاثة الرئيسية في فيلمه بسبب سيطرة منظومة قمعية لا تظهر لنا مباشرة، وإن كان يخلق لها معادلا دراميا في الفيلم بأشكال مختلفة.

إنه يحول منزل عامر ومنزل زهير إلى سجن له قضبان حديدية، رغم أنه يشرف من علٍ، على دمشق البعيدة في الأسفل، ويبدو في أعلى، معزولا، عاجزا

عن الفعل رغم أنه في قلب المدينة طوال الوقت، فقد تحول أيضا إلى سجين داخل جلده.

وحتى عندما تضطره ظروف ما للعمل كسائق للتاكسي في غيبة صاحب السيارة الذي ذهب في رحلة عمل للخليج، نراه عاجزا عن إقامة اي علاقة مع الواقع من حوله، رغم حضوره الذي يجعله دائما جاهزا للقيام بالمهام الصعبة.

صديق عامر، صاحب "كشك" بيع الحلوى والسجائر، مخبر يتعاون مع الأجهزة، وعامر لا يتردد في اللجوء إليه كلما اقتضى الأمر الحصول على تصريح بزيارة زهير في السجن.

وعندما يجد عامر في النهاية أنه قد اصبح متورطا بالكامل في العلاقة مع ندى، يلجأ، وهو الصديق الوفي الذي كان يتمنى دوما خروج صديقه من السجن، إلى المخابرات لكي يشي، كذبا وزورا، بصديقه ويتهمه بالتورط في عمل "كبير ضد أمن الوطن"، قد يكون عملا إرهابيا.

وفي مشهد من أجمل مشاهد الفيلم وأكثرها تعبيرا عن "رؤية" عبد اللطيف عبد الحميد التي تسخر من المنظومة السائدة، يدخلون عامر إلى شخص قد يكون رئيس المخابرات، يقوم بدوره، إمعانا في السخرية، المخرج عبد اللطيف نفسه بطريقة كاريكاتورية

واضحة، ويطلب من مساعده أن يذهب بعامر إلى حيث يمكنه أن يكتب اعترافات كاملة تفصيلية على صديقه.

ويجلس عامر في غرفة خالية إلا من منضدة وأوراق وقلم، يحاول عبثا أن يكتب وأن يروي وأن يختلق قصة مقتعة.

عامر فيما يبدو يفشل في اقناع "النظام" بخطورة صديقه، فيخرج زهير في النهاية ويفقد عامر زوجته سلمى التي تطلب الطلاق منه بعد أن تيقنت من خيانته، كما يفقد ندى التي تعود إلى زوجها.

غير أن الشك يملأ نظرات الزوج، وتشي تصرفاته مع زوجته منذ ما قبل خروجه بتضاؤل ثقته فيها، ويسيطر عليه الإحساس بالتشكك والاسترابة في الجميع بعد أن قضى عقدا من الزمان وراء القضبان.

لقد انتهى الجميع إذن إلى التيه والضياع: فقد الزوج "زهير" زوجته بعد "خيانتها" له، كما فقد الصديق، وفقد عامر الزوجة والعشيقة والصديق، وفقدت الزوجة زوجها، والعشيقة عشيقها وزوجها. لقد أصبحت الحياة بعد خروج السجين أكثر تعقيدا عما كانت.

أسلوب الإخراج

أسلوب عبد اللطيف في الإخراج واقعي تشوبه لمسة شاعرية حزينة، ويتميز بالاهتمام بالتكوين، وتخفيف

قتامة الأحداث والأجواء المحيطة بالشخصيات من خلال الأداء الكوميدي أحيانا كما يتمثل في علاقة البطل بشانتاني، الياباني الذي يتعلم العربية، ويبدو أحيانا كما لو كان يعلق بسخرية على الأحداث.

دمشق في الفيلم تظهر بشوارعها واسواقها وحوانيتها، في مشاهد النهار والليل، متألقة، لكنها تخفي أكثر مما تظهر، بيد أنها حاضرة دوما، فالمكان هنا أساسي لا يغيب عنا ولا تنفصل عنه الشخصيات، فهو محور الحدث.

في أحد المشاهد، تصل الرغبة المتبادلة بين ندى وعامر إلى ذروتها، يوقف عامر سيارة التاكسي في بقعة صحراوية خارج المدينة، وتنزل ندى من السيارة لترقص رقصا عنيفا بينما يتطلع إليها عامر ويبكي.

ويعقب هذا المشهد مباشرة حدوث الاتصال الجنسي بينهما في بيتها، إلا إن هذا المشهد الذي يأتي بعد تمهيد طويل له في مشاهد عديدة، لم يستطع المخرج أن يجسد من خلاله عنفوان اللحظة، بل جعله قصيرا مبتورا، منعزلا في لقطات قريبة، بدا مهتما في تلك اللقطات، بالتعبيرعن الألم والحزن، كما يتبدى على وجه ندى، أكثر من التعبير عن الانتشاء والاشباع، ربما تأكيدا على حُرمة الفعل. ولعله لذلك يجعلها تطلب منه بحدة، بعد أن يكتمل الفعل مبتورا بينهما، أن يغادر المنزل على الفور.

ثقافة المحمول

تشوب أداء ممثل الدور الرئيسي فايز قزق مسحة من المبالغة الكاريكاتورية، جعلته يبدو أحيانا مثيرا للشفقة بتكوينه الجسدي الضعيف، وهو يكافح من أجل القيام بمهام الزوج والأب والصديق والعشيق!

ويعاني الفيلم من بعض الاستطرادات في السرد مثل ذهاب عامر بسيارة التاكسي لتوصيل سيدة ما إلى حلب، بعد أن ألقى بها زوجها إلى عرض الطريق في منتصف الليل، بعد أن تزوج بأخرى، وهو أمر لا يحدث هكذا في الواقع، وبصفة أساسية، لا يضف شيئا إلى موضوع الفيلم بل يبدو بعيدا خارج السياق.

ويبدو الفيلم بأكمله كما لو كان تعليقا ساخرا على ما يمكن أن نطلق عليه "ثقافة الهاتف المحمول"، فهو البطل الأول هنا، الذي ينظم الاتصالات والعلاقات بين البشر، ويبدو وهو مغلق، أو "خارج التغطية"، أخطر منه وهو "مفتوح"، فكل طلبات الزوجة والعشيقة تتم من خلال "الموبيل"، وكذلك بحث الزوجة عن زوجها، واتصال عامر بندى، واتصاله مع صديقه الذي يرتب زيارة السجين.. ومحاولة زهير ابن عامر (أسماه على اسم صديقه المعتقل) وهو يحاول الاتصال بوالده في نهاية الفيلم لكن الهاتف يكون "خارج التغطية".

وينجح عبد اللطيف عبد الحميد في إبداع شريط صوتي شديد الحيوية والجمال والرقة من خلال استخدامه للأغاني مثل أغاني فيروز وعبد الحليم حافظ التي تحمل من الشجن بقدر ما تعبر عن الهم والرغبة والشوق والحنين.

أداء الممثلين

ولاشك أن الممثل فايز قزق أدى دوره ببراعة وحيوية واثبت أنه طاقة هائلة، رغم الكاريكاتورية التي شابت أداءه أحيانا، وبدت عائقا ربما، أمام تعبيره عن مشاعر الرغبة والحب.

وتألقت الممثلة فدوى سليمان في دور "سلمى" زوجة عامر، بتعبيرها أولا عن الشعور بالقلق الطبيعي، ورغبتها في الاحتفاظ بزوجها بل وتملكه، ثم تحولها من الوفاء للصديقة "ندى" والتعاطف معها، إلى الغيرة ثم الغضب والحقد، ثم لجوئها لتناول الخمر، وسيطرة الهاجس القهري عليها إلى النهاية.

وأدت الممثلة المتألقة ذات الحضور الخاص المميز على الشاشة الصغيرة، صبا مبارك، دور ندى بشكل راسخ ومتمرس، واستخدمت التعبير بوجهها ونظرات عينيها وحركات يديها وجسدها، وعكست الألم والرغبة والندم والحنين كأفضل ما يكون، لامرأة متفجرة بالأنوثة والرغبة في الحب والحياة. ولم يكن مطلوبا للشخصية التي لعبتها أن تتجاوز نطاق

الحضور الإنساني، فليس هذا فيلما عن النضال بل عن القهر.

أخيرا، "خارج التغطية" فيلم عن عذاب الروح وعذاب الجسد، عن المرارات التي تتراكم بفعل الطغيان العام، والمكابرة بالباطل فوق البشر، والتلاعب بالمصائر من وراء الأحجبة الثقيلة.. ولاشك أنها رؤية تجعلنا كمشاهدين، نتعاطف مع ضحاياها جميعا، الزوج والزوجة والصديق، بقدر ما نكره ونرفض مضطهديهم والمتسببين في عذابهم.

"إعاة خلق" و"مارلوني"

يوميات "مجاهد" متقاعد ولعنة الحدود

من الأفلام الجديدة التي عرضت بمهرجان روتردام 2008 الفيلم الأردني، من النوع غير الخيالي non fiction "إعادة خلق" Recycle للمخرج الشاب محمود المساد.

هذا الفيلم يعد واحدا من أفضل ما شاهدت أخيرا من أفلام ممن يطلق عليه البعض "وثائقية" أو "تسجيلية"، غير أن التسمية الأفضل بالنسبة لهذا النوع من الأفلام تظل "غير خيالية" non fiction فلا يصح وصفها مثلا بأنها "غير درامية" فالدراما لا تنتج فقط عن الأفلام القصصية أو الروائية، بل أيضا عن الأفلام التي تسجل حياة شخص أو أكثر.

ولا يصح أيضا وصفها بالأفلام الوثائقية، لأنها لا تعتمد فقط على التوثيق لحدث وقت وقوعه أو على استخدام الوثائق المصورة، ولكنها تعتمد أحيانا على إعادة قيام شخصية ما بأداء ما تفعله عادة في حياتها اليومية

بينما تدرك أن الكاميرا تصورها، أي أن فيها نوعا من "التمثيل" على نحو ما، ولكن بطريقة أقرب ما تكون إلى حقيقة الشخصية.

"إعادة خلق" (وهي تسمية غير دقيقة لكلمة recycle الانجليزية فمن الأفضل استخدام "إعادة تصنيع" أو حتى "تدوير") يتناول موضوعا على درجة كبيرة من الأهمية في عالم اليوم، تتعلق بجذور ما يسمى بـ "الإرهاب".
نشأ مخرج الفيلم محمود المساد في مدينة الزرقاء الأردنية التي اشتهرت بأنها المدينة التي ولد ونشأ فيها "زعيم تنظيم القاعدة" في العراق أبو مصعب الزرقاوي الذي قتلته القوات الأمريكية هناك عام 2005. والزرقاء هي ثالث أكبر مدينة في الأردن، وتقع على مسافة 25 كيلومترا جنوب شرق العاصمة عمان، ويبلغ عدد سكانها حوالي مليون نسمة.

مجاهد سابق
يعود المساد إلى مدينته لكي يحاول أن يفهم كيف أصبحت على ما هي عليه، وكيف كان ممكنا أن يخرج منها الزرقاوي وأمثاله، وكيف يفكر شباب المدينة الآن، وكيف يعيشون ويشعرون، وهل هناك مستقبل أفضل ينتظر هؤلاء الشباب، وغير ذلك من الأسئلة والتساؤلات المقلقة.

ولعل الجانب الجيد في الفيلم أن مخرجه شاء أن يتناول هذا الموضوع المعقد من خلال "بطل" فردي أو شخصية رئيسية، هو نموذج للمواطن العادي الذي يعيش في هذه المدينة من ناحية، ومن ناحية أخرى هو يمثل تلك "النبتة الفكرية الجديدة" التي أصبحت منتشرة في بلدان المنطقة بشكل ينذر بالخطر .

يعتمد الفيلم على متابعة إيقاع ووتيرة ومفردات الحياة اليومية لهذا البطل الفرد الذي يدعى "أبو عمار"، وهو ممن يطلق عليهم البعض "المجاهدين" السابقين في أفغانستان.

أبو عمار الملتحي الذي يرتدي الجلباب متزوج ولديه ثمانية أولاد، أصغرهم هو الذي يصاحبه دائما في كل جولاته بالمدينة، يصر على الجلوس على ركبتي والده أمام عجلة القيادة بينما يقود الأب السيارة، ويمر على مناطق عديدة لجمع ما تبقى من الصناديق الورقية لكي يذهب بها إلى حيث يعاد تصنيعها مرة أخرى.

منذ عودة أبو عمار من أفغانستان، وبعد أن اعتقل أكثر من مرة، لم يجد سوى تلك المهنة يرتزق منها، لكنه يحاول ويسعى في مجال تجارة السيارات. وهو يروي كيف ذهب إلى العراق لاستيراد عدد من السيارات والعودة بها، ولكنه اضطر إلى الهرب بعد أن

كاد أن يلقى حتفه بعد أن ظنته قوات الأمن ارهابيا يقوم بتلغيم السيارات.

أبو عمار في الفيلم يتحدث ويجادل زملاءه واصدقاءه، نراه وهو يتناول الطعام ويستقبل ضيوفه ويدور على أنحاء المدينة ويلقي بالفتاوى المتعددة في الدين الذي يراه العامل الوحيد المحرك للإنسان.
أبو عمار مثلا يقول إن الإسلام يحرم زواج المسلم من الأجنبية، كما يحرم أن يعيش المسلم في بلدان غير إسلامية، ويلزم الذي يدخل في دين الإسلام من دول غير مسلمة بضرورة الهجرة من بلادهم للعيش في العالم الإسلامي.

هذه الآراء التي يسوقها أبو عمار بقوة في الفيلم أمام أصدقائه ومستمعيه لا يناقشها الفيلم، ولا يطرح أي تساؤلات حولها، فليس هذا موضوعه، فالموضوع هو كيف يعمل عقل أبو عمار، وإلى اين يتجه، وما الذي يمكن أن يحدث له.. هل سيقبل ويقتنع بالبقاء على هامش الحياة في الزرقاء كما نرى.. يعمل كثيرا ويحصل على أقل القليل!

في الفيلم أيضا حوارات مع عدد آخر من الشباب، من المتشددين والمعتدلين، العصريين والسلفيين..
والجميع يتفقون على أن الأسباب الاجتماعية: الفقر وانعدام فرصة العمل ومناخ الغضب والإحباط واليأس

هو الدافع الأساسي للهجرة إما إلى الخارج، وإما إلى "اليقين المطلق" وبالتالي إلى العنف.

أبو عمار لا يدين أحداث الحادي عشر من سبتمبر 2001 بقدر ما يرى أنها كانت وبالا على المسلمين، ويروي كيف أنه اعتبرها "كارثة" فور وقوعها وتنبأ بأنها ستكون مقدمة لهجوم مضاد على المسلمين.

كان أبو عمار يعمل في أفغانستان كـ"حارس شخصي" لعدد من زعماء طالبان وغيرهم، ولكنه يرفض فكرة وجود تنظيم متماسك اسمه القاعدة، بل يرى أنه اتفاق عام على فكر "جهادي". وعندما يسأله المخرج ما إذا كان قد ناقش أمورا سياسية مع قيادات طالبان الذين كان يتولى حراستهم، يجيب ساخرا من الفكرة: كيف لي أن أناقشهم في أمور كهذه.. لقد كان عملي الحراسة فقط.. ولا يحق لي المناقشة.
ورغم هذا فقد اعد أبو عمار آلاف القصاصات التي دون فيها أفكاره عن الإسلام و"رؤيته" الخاصة في الدين وتطبيقاته وتعاليمه، وقد شرع باستخدام كومبيوتر صغير، في الاستعانة بها في إعداد كتاب يرجو له أن ينتشر ويوزع ويحقق له بعض ثروة يتعيش منها.

الناس والمكان

يسير الفيلم في دائرة رصينة تسمح للمشاهدين بمساحة للتأمل العقلي، ويمتلئ بالمقابلات المصورة مع أبو عمار وأصدقائه وغيرهم من شباب المدينة من المثقفين الذين يمتلكون القدرة على تقديم تصوراتهم الخاصة لأسباب الظاهرة.

ويضع الفيلم بطله طوال الوقت، في علاقة مباشرة مع المكان، مع المدينة وتركيبتها السكانية المعقدة، ومظاهر الفقر والتخلف والإهمال المنتشرة فيها.
ويصحب المخرج أبو عمار في بحثه عن حليب ناقة من أجل امرأة عجوز مريضة، والدة لأحد أصدقائه، إيمانا من ذلك الصديق بأنه يشفي المريض.
ابو عمار نفسه لا يبدو مرتاحا للفكرة، بل ربما ينتقدها أيضا، لكنه يبذل كل جهده للبحث في أسواق الجمال، خارج المدينة عن حليب الناقة. ويتوقف الفيلم طويلا أمام هذا الجانب الطريف دون أي تعليق أو محاولة لاستخراج تعليق، بل يكتفي بتصوير كيف يتغلغل المعتقد الشعبي وغيره من الأفكار.

ويصور الفيلم أيضا المنزل الذي نشأ فيه الزرقاوي، والمدرسة التي تعلم فيها، كما يورد شهادات للذين عرفوا الزرقاوي، عنه وعن ميوله واتجاهاته وبداية اتجاهه للتطرف.

والفيلم يسير في إيقاع على شكل دائرة، تتداخل فيها عشرات المشاهد والأماكن والأفكار والشخصيات، حيث تبدو كما لو كانت "مصيدة" لأبو عمار وغيره، لا يملكون منها فكاكا.

وتنتهي الفرضية الأساسية حول الشخصية إلى اعتبار أن عوامل من نوع الفراغ الثقافي والفاقة الاقتصادية واليأس الاجتماعي وتغلغل مفاهيم معينة للدين، تصب في النهاية داخل الدائرة التي تعيد إنتاج نفسها، دائرة الرغبة في التدمير: تدمير الذات وتدمير الغير.

إننا نرى حتى ذلك الطفل الصغير الذي يصاحب والده طوال الفيلم وهو يلح في طلب بعض النقود لشراء شئ، أي شئ، وعندما لا يحصل على ما يريد يثور ثورة عارمة ويخبط رأسه في مقدمة السيارة من الداخل، لا يريد أن يستجيب أبدا لنداءات والده. وفي مرة أخرى يطلب من والده أن يواصل السير بالسيارة إلى أن تصطدم بجمل واقف في سوق الجمال.
هذا المشهد وغيره يدفعان إلى التساؤل عن مصدر كل هذا العنف وكل هذا الفراغ وإلى أين سينتهي.

الحدود المغلقة
أما الفيلم الثاني المثير من النوع نفسه "غير الخيالي" فقد جاء من تركيا، وهو يحمل عنوانا غريبا هو My Marlon and Brando وهو تعبير تقوله البطلة

عن حبيبها في اطار تعبيرها عن الحب باستخدام الكثير من الأوصاف التي تعتبر هذا الحبيب هو.. كذا وكذا ... وروميو وقيس ومارلون وبراندو وكل شئ...

ينتمي هذا الفيلم إلى ما يعرف بسينما الحقيقة التي تتميز باستخدام ممثلين غير محترفين يقومون عادة بإعادة لعب أدوارهم في الحياة حيث يختلطون بشخصيات حقيقية من الواقع، وكاميرا صغيرة تتابع وتسجل وترصد وتستفز، وتصوير في الاماكن الطبيعية، وموضوع حقيقي تماما لا يدخله أي افتعال درامي أو إضافات مثيرة.
والموضوع هو ببساطة قصة حب بين ممثلة تركية في اسطنبول وممثل عراقي كردي يعيش في السليمانية في شمال العراق. وقد سبق أن التقى الإثنان لفترة قصيرة اثناء اشتراكهما في فيلم في تركيا قبل غزو العراق عام 2003، ثم عاد الرجل إلى بلاده، وظلت العلاقة بينهما قائمة من خلال الاتصالات الهاتفية والخطابات وغير ذلك.

الآن تقرر الفتاة (عائشة) أنها لا تستطيع احتمال الفراق، وتتصل بحبيبها (حما علي) تريد أن تتأكد من أنه مازال يحبها ويرغب في رؤيتها، فيؤكد هو لها حبه بل ويبعث إليها بألف مليون قبلة (على حد تعبيره) ولأسرتها ملايين القبلات، ويقول إنه يرغب في رؤيتها

لكنه لا يستطيع الخروج من البلاد بينما تتأهب القوات الأمريكية للغزو.
وتقرر عائشة أن تذهب بنفسها إلى شمال العراق رغم كل المعوقات، لاعنة الحدود والجيوش والحروب،
ويمضي الفيلم معها لتصوير المصاعب المستحيلة التي تلاقيها في طريقها، وكيف تفشل أولا في دخول العراق بسبب منع السلطات التركية لها، ورفض العراقيين الأكراد التصريح لها بالدخول، ثم كيف تقرر أن تدخل إلى العراق عن طريق إيران وكيف تعبر الحدود إلى إيران بالفعل وتتوجه مع سائق تاكسي إلى بلدة قريبة بعد أن قضت ساعات في انتظار أن يسمح لها الايرانيون بالدخول.

وتصبح عائشة شاهدة على الفظائع التي تقع بعد اندلاع الحرب، ولا نعرف في النهاية ما إذا كانت قد وصلت إلى حبيبها أم أنها ظلت تهيم على الحدود.
ولكن لاشك أن الحبيبين اجتمعا بعد الحرب وإلا ما كان هذا الفيلم الذي ولدت قصته من قصتهما معا.

سينما الاحتجاج
إنه فيلم من أفلام الاحتجاج السياسي ويكن في أسلوب شاعري رقيق، احتجاج على الحرب وعلى المعاملة التي تلقاها المرأة، وأساسا، هجائية عذبة ضد الحدود التي تفرق بين البشر وتعيق الاتصال فيما بينهم.

ويصور الفيلم أيضا نوعية المشاكل التي يمكن أن تتعرض لها امرأة وحيدة تعيش بمفردها في تركيا، ثم المضايقات التي تتعرض لها بعد ذهابها إلى إيران.

وقد صور الفيلم في المواقع الطبيعية لأحداثه، ولعب البطلان دوريهما كما سبق أن خبراه في الواقع. واستخدم المخرج في الفيلم رسائل الفيديو الحقيقة والخطابات التي أرسلها الرجل لحبيبته، كما استخدم لقطات لمظاهرات حاشدة اندلعت في تركيا ضد الغزو الأمريكي للعراق شاركت فيها بطلته عائشة.

والفيلم من إخراج المخرج التركي حسين كرابي الذي حصل على تمويل لفيلمه من هولندا وبريطانيا وصوره بكاميرا الفيديو (الديجيتال).

وقد حقق نجاحا كبيرا في الحصول على نتائج نهائية ممتازة من ناحية الصورة، وهو ما يؤكد الدور المتنامي لكاميرا الديجيتال في المستقبل، كما نجح في خلق إيقاع لاهث سريع، وبرع بوجه خاص في التفاصيل الخاصة بالجزء الإيراني، ومزج التسجيلي بالتمثيلي، واستخدم الموسيقى والأغاني العذبة المعبرة بالتركية والكردية من البلدان الثلاثة.

ولعل من الجدير بالملاحظة أن الفيلمين، الأردني والتركي، ينتهيان نهاية مفتوحة، لأن الهدف هنا لم يكن رواية قصة محبوكة بقدر ما كان دعوة للتأمل.

فيلم "ألوان السماء السبعة"

التحليق في الفضاء بدون أجنحة

يطمح فيلم "ألوان السماء السبعة" الذي أخرجه سعد هنداوي عن سيناريو زينب عزيز، إلى تقديم رؤية سينمائية جديدة تتخلص من القوالب السائدة في السينما المصرية: الميلودراما والمبالغات وعروض التهريج المصورة التي يطلق عليها البعض "الكوميديا الجديدة".

إنه يسعى إلى المزاوجة بين الواقع والخيال والتأمل الروحي، ويطرح من خلال قصة حب رومانسية، علاقة بين فتاة كانت قد استسلمت لعالم التجارة بالجسد، تتعلق بأجواء شعبية شبه صوفية في منطقة الحسين القاهرية العريقة، من خلال عرض فني يقدمه كل ليلة راقص بملابس شعبية تنتمي للقاهرة المملوكية.

هذا الراقص ورث المهنة عن أباه، ويجاهد ابنه الشاب الصغير لكي يتعلمها عنه لكن الأب يعارض معارضة شديدة.

ورغم كونها مهنة، إلا أنها ليست صالحة لأي شخص، بل يجب أن يتوفر فيمن يود أن يمارسها الإحساس بمعانيها السامية، الانطلاق نحو السماء، الانسلاخ من الجسد، والتحليق مع الروح في أعالي الفضاء.

إنها بالأحرى، مهنة "طقسية"، أي ترتبط بطقوس وملابس معينة وأحاسيس خاصة.
الفتاة التي تقف بعيدا كل البعد عن هذه الأحاسيس بحكم ماضيها (تقوم بدورها ليلى علوى) تصبح هي الأكثر قربا منها، ومن الرجل الذي يمارسها يوميا، فعذابها الروحي يدفعها إلى البحث عن الخلاص من خلال التطلع إلى الطقس المسائي اليومي الذي يجعلها تقترب من السماء.

أما الراقص "بكر" (فاروق الفيشاوي) فهو أيضا معذب وحائر بين زوجته السابقة التي طلقها بسبب شكه فيها، من دون أن يملك اي دليل على شكوكه، وبين ابنه الحائر بدوره بين والده وأمه التي تبحث عن زوج، وحبيبته التي تستغله ثم تخونه مع شاب آخر.

حنان (ليلى علوي) تصبح مدمنة على عروض الرقص السحرية في الحسين، وتبدو في طريقها إلى الانسلاخ من عالمها، لتدلف إلى عالم جديد تراه أكثر رونقا

وسحرا واستيعابا لروحها المعذبة، ويكون طبيعيا أن ترتبط ببكر.

مشاكل السيناريو

لكن سيناريو الفيلم لا يسير على هذا النحو الواضح، عزف على ذلك الوتر الخاص المرتبط بالتسامي، بل يهبط كثيرا إلى الأرض لكي يبرر ويشرح ويمنطق: كيف كانت الفتاة ترتبط برجل ثم اكتشفت بعد مفارقات لا ضرورة لها خداعه لها وكيف أنها لم تترك سفارة من سفارات دول الغرب إلا وتقدمت بطلب للهجرة من مصر.

ولا ينجح السيناريو من خلال رسمه للشخصيات في تكثيف ذلك الحس الصوفي المعذب، فالمتفرج لا يرى في صورة الرقصة اليومية المكررة بالملابس الفضفاضة المزركشة سوى رقصة فولكلورية، مبهرة حقا، لكنها لا تصل إلى الشفافية الروحانية التي يرغب الفيلم في نقلها إلينا، خاصة وأن "بكر" لا يحمل هما فلسفيا خاصا بل هو مجرد "صنايعي" يجيد حرفته، دون أن يتيم حبا بها بل يبدو نافرا منها، راغبا في إبعاد ابنه عن التعلق بها.

إلا أن الأكثر خطورة في مضمون الفيلم أنه يريد أن ينتصر بوضوح للروح على الجسد، وللدين على الدنيا، ويصبح بالتالي فيلما دعويا زاعقا، يرفض الواقع

والحياة، وينادي بهجر الدنيا واعتزال الحيا والهروب من الواقع. وهو بهذا المعنى فيلم ذو نفس "ديني" ولكن دون أن يطرح تفسيرا فلسفيا جديدا، لا للدين ولا للحياة.

أما من حيث الإخراج فهناك محاولة جادة من جانب سعد هنداوي للتوصل إلى أسلوب خاص في الصورة السينمائية، ولذلك فقد بذل جهدا كبيرا في العثور على أماكن موحية للتصوير في القاهرة القديمة، حتى أنه أعاد اكتشاف حي السيدة زينب ومنطقة الحسين وقدمهما في فيلمه كما لم نراهما من قبل في السينما.

وساهم مدير التصوير الموهوب رمسيس مرزوق بخبرته الطويلة، وحساسيته الخاصة، وإحساسه المرهف بالصورة، وعلاقته المرهفة بالمكان والضوء، في إضفاء نغمة لونية أقرب إلى شفافية الحلم على لقطات الفيلم، واستخلاص أكثر من يمكنه، من المشاهد الخارجية التي بدت كما لو كانت مجردة أي خارج إطار الواقع.

ونجح هنداوي في السيطرة على الإيقاع رغم بعض التكرار والاستطرادات (خاصة تكرار اللقطة المصورة بالحركة البطيئة للكاميرا التي نرى فيها الراقص يدور ويدور على الحلبة)، وانكشاف خدعة الانتقال بالحركة

البطيئة من الراقص، بديل الفيشاوي في لقطة بعيدة، إلى الفيشاوي نفسه في نهاية الحركة في لقطة قريبة.

ولكن يبقى العيب الرئيسي في الفيلم يتمثل في هشاشة السيناريو وامتلائه بتفاصيل لا تضيف بقدر ما تشغل المتفرج بعيدا عن جوهر الفكرة، وعدم نجاحه في توصيل فكرته بشكل يجعل الرؤية متوازنة. فهل يعني رفض الواقع الهرب منه إلى السماء!

العيب الثاني الواضح في الفيلم هو سوء اختيار عدد من الممثلين، أولهم فاروق الفيشاوي الذي لا يصلح بالتأكيد لدور البطل المحلق في عالم الروحانيات من خلال الرقص.

الفيشاوي لا يصلح، بسبب بروز تضاريس الزمن على وجهه وتكوينه الجسماني الممتلئ وانعدام قدرته على الحركة بشكل طبيعي ناهيك عن الرقص الرشيق!

وبينما وفق المخرج في اختيار ليلى علوى التي أدت دورها بإحساس رائق جميل دون أن تتجاوز أو تبالغ في التعبير عن المشاعر والأحاسيس، لم يوفق في اختيار شريف رمزي (في دور الإبن) الذي لا يزال يحتاج لدراسة طويلة ومضنية وتدريبات صوتية شاقة، إذا أراد أن يصبح ممثلا يؤخذ على محمل الجد.

أما أداء سوسن بدر وحسن مصطفى فلا غبار عليه بشكل عام، ولكن دون تميز خاص.

فيلم "الغابة" لأحمد عاطف

غياب الخيال في التعامل مع الواقع

يعود المخرج أحمد عاطف في 2008 الذي بدأ مسيرته الفنية قبل 7 سنوات بفيلم جاد هو "عمر 2000"، ثم سرعان ما غرق في السينما السائدة في "عشان البنات تحبك"، بفيلمه الروائي الطويل الثالث متصورا أنه سيرد له الاعتبار كمخرج شاب مهموم بقضايا مجتمعه.

الفيلم يحمل عنوانا مباشرا هو "الغابة"، وكان الأجدر بعاطف أن يحتفظ بالإسم الأصلي لفيلمه "شياطين القاهرة" فهو أكثر جاذبية وأقل مباشرة، لكن المباشرة هي الطابع الأساسي للفيلم كما أراده مخرجه.

يعالج الفيلم قضية أصبحت محورا للاهتمام الإعلامي منذ أن قدمت المخرجة المصرية تهاني راشد فيلمها التسجيلي الطويل "البنات دول" قبل عامين، وهي قضية وجود أكثر من مليونين من الأطفال المشردين يعيش معظمهم في شوارع القاهرة الكبرى.

ولكن على حين كان "البنات دول" المفتاح الذي اعتمد عليه سيناريو أحمد عاطف وناصر عبد الرحمن، في الغابة، إلا أنه اتخذ منحى آخر يخالف تماما فيلم تهاني راشد البديع.

كان الفيلم التسجيلي يركز على عالم أطفال الشوارع من الفتيات، من خلال شخصية رئيسية هي "طاطا" التي تنزل معها المخرجة لكي تتعرف على الحالات المختلفة من التشرد والضياع: ضياع الحق والقانون والواجب والأسرة والحلم بل والوطن.

تعدد الخيوط

أما فيلم "الغابة" فهو يستخدم عددا من القصص والحكايات الفرعية، وينفذ من قصة إلى أخرى، ومن خيط إلى آخر، دون ان يملك مخرجه أي قدرة على السيطرة على تلك الشخصيات المتعددة، والمواقف المتداخلة، ويجنح إلى المبالغات الصارخة، ويستغرق كثيرا في تقديم مشاهد القتل والاغتصاب وتشريح الرأس وبقر البطن مما سثير القشعريرة في أبدان المتفرجين، ولكن دون أدنى ابتكار أو خيال خاص يمكن قبوله مهما كان جنوحه.

عاطف ينتقل من أطفال الشوارع إلى موضوع الاعتداءات الجنسية للآباء على البنات، والتعذيب الذي يتم داخل أقسام الشرطة، وما يتعرض له الأطفال

المشردون من جرائم قتل بغرض الاستيلاء على أعضائهم لبيعها في للمرضى الأثرياء، وانصراف الدولة عن الاهتمام الحقيقي بالمشكلة، ونظرة أبناء الطبقة العليا إلى الظاهرة بتأفف ونفور وقسوة، وتواطئ الشرطة مع المجرمين من رؤساء العصابات مقابل الحصول على المعلومات واشياء أخرى، وانحراف الفتيات المشردات إلى ممارسة الدعارة.. وغير ذلك.

هناك فتاة قاصر يغتصبها والدها ثم تهرب لكي تقيم علاقة مع عدد من الشباب المشرد حتى يمكنها اقناعهم بالانتقام من والدها بقتله.

وهناك التوربيني (باسم سمرة) اللص المثلي الذي يسيطر بقوته على "برشامة" ويستولي على ما تحصله من مال بانتظام، ويعتدي على جميلة التي حملت سفاحا بساطور، يشق به بطنها نصفين في مشهد زاعق يصل بالميلودراما إلى ذروتها.

هذا الخليط الذي يمتلئ بعشرات الشخصيات والمواقف الصارخة المفزعة لا ينجح في النهاية إلا في توصيل صرخة إدانة، لكنه يفشل في تقديم الموضوع برؤية سنيمائية جديدة عصرية بكل أسف.

ثلاث مشاكل

ويرجع سبب تدني مستوى الفيلم إلى ثلاث نقاط أساسية هي أولا: ضعف السيناريو وتفككه وامتلائه بالاستطرادات والحشو والشخصيات الزائدة والمبالغات الشديدة، ورغبته في تقديم "بيان" احتجاجي صارخ دون الاهتمام بالتركيز والاقتصاد في السرد وبناء الشخصيات، وهذان العاملان تحديدا هما أساس السيناريو الناجح.

ثانيا: الإخراج الذي يفتقد إلى التركيز: التركيز في التعامل مع ما يفيد دراميا واهمال الإطالة والتخلص الصارم من الاستطرادات على طاولة المونتاج حتى بدا الفيلم مفكك الإيقاع، يعاني من التشوش والإطالة في الانتقال من لقطة لأخرى، ومن مشهد لأخر.

ويتحمل المخرج أيضا مسؤولية موسيقى الفيلم "الكارثية"، التي تقتحم معظم مشاهد الفيلم، وتغلب عليها النغمات الإيقاعية الغنائية الراقصة، وهو ما يتناقض تماما مع الطابع العام للفيلم ونغمته الدرامية العالية.

ثالثا: هناك عدم انسجام واضح فيما بين الممثلين الذين أثر هبوط أداء بعضهم بدرجةخطيرة على تدفق الفيلم وسلاسته.

حنان مطاوع رغم جاذبيتها وقدرتها على التلون تعاني في دور لا يمنحها المساحة الكافية للتعبير بالنظرات والحركة، وليس بالحوار الثرثار المتشنج كما في مسرح "الرسالة" المباشرة العتيقة.

وتكافح ريهام عبد الغفور كثيرا من أجل الصمود في دور "جميلة" الذي لا تصلح للقيام به أصلا، بسبب نعومتها ووداعة ملامحها وعدم قدرتها على تلوين صوتها بماستناسب مع "فتاة شارع".

ولعل أكبر الكوارث التمثيلية في الفيلم ذلك الطفل الذي يلعب دور شقيق الفتاة "مكنة" الذي يقتل والده ثم يقطع جثته باقي أفراد أسرته ويضعون أجزاءها داخل أجولة ويلقون بها بعيدا.

ولا نعرف ما إذا كان هذا الصبي من أطفال الشوارع الحقيقيين الذين استعان بهم المخرج في فيلمه، (وهذه ليست ميزة خاصة دائما)، أم طفلا من هواة التمثيل. وأيا كان الأمر فقد جاء أداؤه قاتلا تنقصه الحرارة والصدق والقدرة على الإقناع حتى بدا في بعض اللحظات أنه، هو وغيره من الممثلين، يؤدون كيفما يتراءى لهم !

ولعل الممثل الأفضل الذي وجد في مكانه هنا هو باسم سمرة في دور التوربيني، فقد جاهد لكي يضفي على

دوره أبعادا ويمنحه حرارة حقيقية يفتقدها الفيلم ككل بسبب جنوح مخرجه إلى لغة البيانات الاجتماعية المباشرة.
لاشك أن أحمد عاطف نجح في اختيار أماكن التصوير من الخرائب والأطلال وحتى الصورة الخاصة الموحية للعربة القديمة المتهالكة على إحدى ضفتي النيل، مما يجعل القاهرة العصرية شاهدا على المأساة التي يصورها.
ولا شك أيضا أنه نجح في اقتناص الكثير من اللمحات الخاصة التي تضفي على فيلمه حرارة الواقع وتجعل شخوصه وحوشا تتصارع من أجل البقاء، على استعداد لارتكاب أي شئ للتغلب على الآخر، وهو المعنى الكامن في عنوان "الغابة".
غير أن الرغبة في التعبير عن عمق المأساة من خلال الرسالة المباشرة، والازدحام الهائل للسيناريو بالشخصيات والأحداث والمواقف وغياب الشخصية المحورية، هزم القدرة على تقديم رؤية فنية متميزة حتى مع تصوير أقصى درجات العنف.

ولعل درس سكورسيزي في "رفاق طيبون" و"عصابات نيويورك" يفيد هنا في إدراك الفرق.

"إعاة خلق" و"مارلوني":

يوميات "مجاهد" متقاعد والحدود المغلقة

من الأفلام الجديدة التي عرضت بمهرجان روتردام 2008 الفيلم الأردني، من النوع غير الخيالي non fiction "إعادة خلق" Recycle للمخرج الشاب محمود المساد.

هذا الفيلم يعد واحدا من أفضل ما شاهدت أخيرا من أفلام ممن يطلق عليه البعض "وثائقية" أو "تسجيلية"، غير أن التسمية الأفضل بالنسبة لهذا النوع من الأفلام تظل "غير خيالية" non fiction فلا يصح وصفها مثلا بأنها "غير درامية" فالدراما لا تنتج فقط عن الأفلام القصصية أو الروائية، بل أيضا عن الأفلام التي تسجل حياة شخص أو أكثر.

ولا يصح أيضا وصفها بالأفلام الوثائقية، لأنها لا تعتمد فقط على التوثيق لحدث وقت وقوعه أو على استخدام الوثائق المصورة، ولكنها تعتمد أحيانا على إعادة قيام

شخصية ما بأداء ما تفعله عادة في حياتها اليومية بينما تدرك أن الكاميرا تصورها، أي أن فيها نوعا من "التمثيل" على نحو ما، ولكن بطريقة أقرب ما تكون إلى حقيقة الشخصية.

"إعادة خلق" (وهي تسمية غير دقيقة لكلمة recycle الانجليزية فمن الأفضل استخدام "إعادة تصنيع" أو حتى "تدوير") يتناول موضوعا على درجة كبيرة من الأهمية في عالم اليوم، تتعلق بجذور ما يسمى بـ "الإرهاب".
نشأ مخرج الفيلم محمود المساد في مدينة الزرقاء الأردنية التي اشتهرت بأنها المدينة التي ولد ونشأ فيها "زعيم تنظيم القاعدة" في العراق أبو مصعب الزرقاوي الذي قتلته القوات الأمريكية هناك عام 2005. والزرقاء هي ثالث أكبر مدينة في الأردن، وتقع على مسافة 25 كيلومترا جنوب شرق العاصمة عمان، ويبلغ عدد سكانها حوالي مليون نسمة.

مجاهد سابق
يعود المساد إلى مدينته لكي يحاول أن يفهم كيف أصبحت على ما هي عليه، وكيف كان ممكنا أن يخرج منها الزرقاوي وأمثاله، وكيف يفكر شباب المدينة الآن، وكيف يعيشون ويشعرون، وهل هناك مستقبل أفضل ينتظر هؤلاء الشباب، وغير ذلك من الأسئلة والتساؤلات المقلقة.

ولعل الجانب الجيد في الفيلم أن مخرجه شاء أن يتناول هذا الموضوع المعقد من خلال "بطل" فردي أو شخصية رئيسية، هو نموذج للمواطن العادي الذي يعيش في هذه المدينة من ناحية، ومن ناحية أخرى هو يمثل تلك "النبتة الفكرية الجديدة" التي أصبحت منتشرة في بلدان المنطقة بشكل ينذر بالخطر .

يعتمد الفيلم على متابعة إيقاع ووتيرة ومفردات الحياة اليومية لهذا البطل الفرد الذي يدعى "أبو عمار"، وهو ممن يطلق عليهم البعض "المجاهدين" السابقين في أفغانستان.

أبو عمار الملتحي الذي يرتدي الجلباب متزوج ولديه ثمانية أولاد، أصغرهم هو الذي يصاحبه دائما في كل جولاته بالمدينة، يصر على الجلوس على ركبتي والده أمام عجلة القيادة بينما يقود الأب السيارة، ويمر على مناطق عديدة لجمع ما تبقى من الصناديق الورقية لكي يذهب بها إلى حيث يعاد تصنيعها مرة أخرى.

منذ عودة أبو عمار من أفغانستان، وبعد أن اعتقل أكثر من مرة، لم يجد سوى تلك المهنة يرتزق منها، لكنه يحاول ويسعى في مجال تجارة السيارات. وهو يروي كيف ذهب إلى العراق لاستيراد عدد من السيارات والعودة بها، ولكنه اضطر إلى الهرب بعد أن

كاد أن يلقى حتفه بعد أن ظنته قوات الأمن ارهابيا يقوم بتلغيم السيارات.

أبو عمار في الفيلم يتحدث ويجادل زملاءه واصدقاءه، نراه وهو يتناول الطعام ويستقبل ضيوفه ويدور على أنحاء المدينة ويلقي بالفتاوى المتعددة في الدين الذي يراه العامل الوحيد المحرك للإنسان.
أبو عمار مثلا يقول إن الإسلام يحرم زواج المسلم من الأجنبية، كما يحرم أن يعيش المسلم في بلدان غير إسلامية، ويلزم الذي يدخل في دين الإسلام من دول غير مسلمة بضرورة الهجرة من بلادهم للعيش في العالم الإسلامي.

هذه الآراء التي يسوقها أبو عمار بقوة في الفيلم أمام أصدقائه ومستمعيه لا يناقشها الفيلم، ولا يطرح أي تساؤلات حولها، فليس هذا موضوعه، فالموضوع هو كيف يعمل عقل أبو عمار، وإلى اين يتجه، وما الذي يمكن أن يحدث له.. هل سيقبل ويقتنع بالبقاء على هامش الحياة في الزرقاء كما نرى.. يعمل كثيرا ويحصل على أقل القليل!

في الفيلم أيضا حوارات مع عدد آخر من الشباب، من المتشددين والمعتدلين، العصريين والسلفيين..
والجميع يتفقون على أن الأسباب الاجتماعية: الفقر وانعدام فرصة العمل ومناخ الغضب والإحباط واليأس

هو الدافع الأساسي للهجرة إما إلى الخارج، وإما إلى "اليقين المطلق" وبالتالي إلى العنف.

أبو عمار لا يدين أحداث الحادي عشر من سبتمبر 2001 بقدر ما يرى أنها كانت وبالا على المسلمين، ويروي كيف أنه اعتبرها "كارثة" فور وقوعها وتنبأ بأنها ستكون مقدمة لهجوم مضاد على المسلمين.

كان أبو عمار يعمل في أفغانستان كـ"حارس شخصي" لعدد من زعماء طالبان وغيرهم، ولكنه يرفض فكرة وجود تنظيم متماسك اسمه القاعدة، بل يرى أنه اتفاق عام على فكر "جهادي". وعندما يسأله المخرج ما إذا كان قد ناقش أمورا سياسية مع قيادات طالبان الذين كان يتولى حراستهم، يجيب ساخرا من الفكرة: كيف لي أن أناقشهم في أمور كهذه.. لقد كان عملي الحراسة فقط.. ولا يحق لي المناقشة.
ورغم هذا فقد اعد أبو عمار آلاف القصاصات التي دون فيها أفكاره عن الإسلام و"رؤيته" الخاصة في الدين وتطبيقاته وتعاليمه، وقد شرع باستخدام كومبيوتر صغير، في الاستعانة بها في إعداد كتاب يرجو له أن ينتشر ويوزع ويحقق له بعض ثروة يتعيش منها.

الناس والمكان

يسير الفيلم في دائرة رصينة تسمح للمشاهدين بمساحة للتأمل العقلي، ويمتلئ بالمقابلات المصورة مع أبو عمار وأصدقائه وغيرهم من شباب المدينة من المثقفين الذين يمتلكون القدرة على تقديم تصوراتهم الخاصة لأسباب الظاهرة.

ويضع الفيلم بطله طوال الوقت، في علاقة مباشرة مع المكان، مع المدينة وتركيبتها السكانية المعقدة، ومظاهر الفقر والتخلف والإهمال المنتشرة فيها.
ويصحب المخرج أبو عمار في بحثه عن حليب ناقة من أجل امرأة عجوز مريضة، والدة لأحد أصدقائه، إيمانا من ذلك الصديق بأنه يشفي المريض.
ابو عمار نفسه لا يبدو مرتاحا للفكرة، بل ربما ينتقدها أيضا، لكنه يبذل كل جهده للبحث في أسواق الجمال، خارج المدينة عن حليب الناقة. ويتوقف الفيلم طويلا أمام هذا الجانب الطريف دون أي تعليق أو محاولة لاستخراج تعليق، بل يكتفي بتصوير كيف يتغلغل المعتقد الشعبي وغيره من الأفكار.

ويصور الفيلم أيضا المنزل الذي نشأ فيه الزرقاوي، والمدرسة التي تعلم فيها، كما يورد شهادات للذين عرفوا الزرقاوي، عنه وعن ميوله واتجاهاته وبداية اتجاهه للتطرف.

والفيلم يسير في إيقاع على شكل دائرة، تتداخل فيها عشرات المشاهد والأماكن والأفكار والشخصيات، حيث تبدو كما لو كانت "مصيدة" لأبو عمار وغيره، لا يملكون منها فكاكا.

وتنتهي الفرضية الأساسية حول الشخصية إلى اعتبار أن عوامل من نوع الفراغ الثقافي والفاقة الاقتصادية واليأس الاجتماعي وتغلغل مفاهيم معينة للدين، تصب في النهاية داخل الدائرة التي تعيد إنتاج نفسها، دائرة الرغبة في التدمير: تدمير الذات وتدمير الغير.

إننا نرى حتى ذلك الطفل الصغير الذي يصاحب والده طوال الفيلم وهو يلح في طلب بعض النقود لشراء شئ، أي شئ، وعندما لا يحصل على ما يريد يثور ثورة عارمة ويخبط رأسه في مقدمة السيارة من الداخل، لا يريد أن يستجيب أبدا لنداءات والده. وفي مرة أخرى يطلب من والده أن يواصل السير بالسيارة إلى أن تصطدم بجمل واقف في سوق الجمال.
هذا المشهد وغيره يدفعان إلى التساؤل عن مصدر كل هذا العنف وكل هذا الفراغ وإلى أين سينتهي.

الحدود المغلقة
أما الفيلم الثاني المثير من النوع نفسه "غير الخيالي" فقد جاء من تركيا، وهو يحمل عنوانا غريبا هو My Marlon and Brando وهو تعبير تقوله البطلة

عن حبيبها في اطار تعبيرها عن الحب باستخدام الكثير من الأوصاف التي تعتبر هذا الحبيب هو.. كذا وكذا ... وروميو وقيس ومارلون وبراندو وكل شئ...

ينتمي هذا الفيلم إلى ما يعرف بسينما الحقيقة التي تتميز باستخدام ممثلين غير محترفين يقومون عادة بإعادة لعب أدوارهم في الحياة حيث يختلطون بشخصيات حقيقية من الواقع، وكاميرا صغيرة تتابع وتسجل وترصد وتستفز، وتصوير في الاماكن الطبيعية، وموضوع حقيقي تماما لا يدخله أي افتعال درامي أو إضافات مثيرة.
والموضوع هو ببساطة قصة حب بين ممثلة تركية في اسطنبول وممثل عراقي كردي يعيش في السليمانية في شمال العراق. وقد سبق أن التقى الإثنان لفترة قصيرة اثناء اشتراكهما في فيلم في تركيا قبل غزو العراق عام 2003، ثم عاد الرجل إلى بلاده، وظلت العلاقة بينهما قائمة من خلال الاتصالات الهاتفية والخطابات وغير ذلك.

الآن تقرر الفتاة (عائشة) أنها لا تستطيع احتمال الفراق، وتتصل بحبيبها (حما علي) تريد أن تتأكد من أنه مازال يحبها ويرغب في رؤيتها، فيؤكد هو لها حبه بل ويبعث إليها بألف مليون قبلة (على حد تعبيره) ولأسرتها ملايين القبلات، ويقول إنه يرغب في رؤيتها

لكنه لا يستطيع الخروج من البلاد بينما تتأهب القوات الأمريكية للغزو.
وتقرر عائشة أن تذهب بنفسها إلى شمال العراق رغم كل المعوقات، لاعنة الحدود والجيوش والحروب،
ويمضي الفيلم معها لتصوير المصاعب المستحيلة التي تلاقيها في طريقها، وكيف تفشل أولا في دخول العراق بسبب منع السلطات التركية لها، ورفض العراقيين الأكراد التصريح لها بالدخول، ثم كيف تقرر أن تدخل إلى العراق عن طريق إيران وكيف تعبر الحدود إلى إيران بالفعل وتتوجه مع سائق تاكسي إلى بلدة قريبة بعد أن قضت ساعات في انتظار أن يسمح لها الايرانيون بالدخول.

وتصبح عائشة شاهدة على الفظائع التي تقع بعد اندلاع الحرب، ولا نعرف في النهاية ما إذا كانت قد وصلت إلى حبيبها أم أنها ظلت تهيم على الحدود.
ولكن لاشك أن الحبيبين اجتمعا بعد الحرب وإلا ما كان هذا الفيلم الذي ولدت قصته من قصتهما معا.

سينما الاحتجاج
إنه فيلم من أفلام الاحتجاج السياسي ويكن في أسلوب شاعري رقيق، احتجاج على الحرب وعلى المعاملة التي تلقاها المرأة، وأساسا، هجائية عذبة ضد الحدود التي تفرق بين البشر وتعيق الاتصال فيما بينهم.

ويصور الفيلم أيضا نوعية المشاكل التي يمكن أن تتعرض لها امرأة وحيدة تعيش بمفردها في تركيا، ثم المضايقات التي تتعرض لها بعد ذهابها إلى إيران.

وقد صور الفيلم في المواقع الطبيعية لأحداثه، ولعب البطلان دوريهما كما سبق أن خبراه في الواقع.
واستخدم المخرج في الفيلم رسائل الفيديو الحقيقة والخطابات التي أرسلها الرجل لحبيبته، كما استخدم لقطات لمظاهرات حاشدة اندلعت في تركيا ضد الغزو الأمريكي للعراق شاركت فيها بطلته عائشة.

والفيلم من إخراج المخرج التركي حسين كرابي الذي حصل على تمويل لفيلمه من هولندا وبريطانيا وصوره بكاميرا الفيديو (الديجيتال).

وقد حقق نجاحا كبيرا في الحصول على نتائج نهائية ممتازة من ناحية الصورة، وهو ما يؤكد الدور المتنامي لكاميرا الديجيتال في المستقبل، كما نجح في خلق إيقاع لاهث سريع، وبرع بوجه خاص في التفاصيل الخاصة بالجزء الإيراني، ومزج التسجيلي بالتمثيلي، واستخدم الموسيقى والأغاني العذبة المعبرة بالتركية والكردية من البلدان الثلاثة.

ولعل من الجدير بالملاحظة أن الفيلمين، الأردني والتركي، ينتهيان نهاية مفتوحة، لأن الهدف هنا لم يكن رواية قصة محبوكة بقدر ما كان دعوة للتأمل.

فيلم "الأندلس"

البحث الشاق عن الهوية المفقودة

أود أن أختم هذا الكتاب بالكتابة عن فيلم قد لا يعتبره البعض فيلما "عربيا" بالمفهوم الضيق للتعبير، لكني أعتبره كذلك لعدة أسباب: أولا لأن موضوعه الأساسي يدور حول المهاجرين العربي في فرنسا، وبطله واحد منهم. وثانيا: أن جانبا لا يستهان به من حواره ناطق بالعربية، وأخيرا لأن جوهر موضوعه عربي، في بحثه وفي تجسيده لمشكلة بطله.

يعد فيلم "الأندلس" Andalucia الذي شاهدته في مهرجان روتردام السينمائي 2008، اكتشافا سينمائيا مدهشا ومفاجأة سارة بكل المقاييس.

الفيلم من إخراج آلان جومي Alain Gomis ، وهو مخرج فرنسي من أصل سنغالي، درس السينما في السوربون، ثم أخرج فيلما تسجيليا وعددا من الأفلام القصيرة قبل أن يخرج فيلمه الروائي الأول

"لافرانس" (L'afranc (2001 الذي حقق نجاحا كبيرا لفت الأنظار إلى موهبته الكبيرة. و"الأندلس" هو فيلمه الروائي الثاني.

فيلم "الأندلس" ليس من تلك الأفلام التقليدية التي تروي قصة ذات محتوى درامي تسير إلى نهايتها الحتمية، فهو رغم بساطته الظاهرية، يعتمد على التعبير بمفردات السينما الشعرية، سينما التعبير المقتصد باللقطة المفردة، المباشرة والدخيلة، كما يعبر بالتكوين وحركة الكاميرا والألوان والموسيقى. ولا تتعاقب اللقطات فيه، لقطة بعد أخرى من أجل تحقيق التدفق القصصي.

هنا لا يوجد خط قصص درامي تقليدي، بل تنبع الإثارة والاهتمام من ذلك "الجو" الخاص الذي يخلقه المخرج - المؤلف حول الشخصية الرئيسية في فيلمه، معبرا عن احباطاته وبحثه الشاق عن التجانس مع ما يحيط به، وفشله في العثور على السكينة والسلام الداخلي، وتصاعد احساسه بالاغتراب عن المحيط، وتعمق شعوره بالوحشة والوحدة.

رفض المحيط

"الأندلس" فيلم بدون بناء قصصي تقليدي، عن شاب جزائري الأصل يعيش في باريس، على هامش

المجتمع، لا يمكنه اقامة علاقة سوية من أسرته، شقيقه نموذج للمهاجر الذي استسلم لانعدام فرص العمل وأصبح يفضل العيش على الهامش والاستغراق في النوم إلى ما بعد الظهيرة، وشقيقته الكبرى تنهره وتعنفه وتطالبه بالبحث عن عمل أي شئ، وأقرانه الشباب يهيمون على وجوههم، يلجأ بعضهم إلى السرقة داخل "المترو"، ويواصلون البحث عن فرص وهمية لاقتناص اللحظة.

صديقه "عمار" يريده أن يقتفي آثر الآخرين في التحايل على ظروف الحياة ولو بالخروج على القانون، وصديق آخر يطلب منه ألاشتراك معه في "العملية الأخيرة" التي قد توفر لهما فرصة نهائية للعيش.

لكن "ياسين" لا يرضخ لهذه الحلول السهلة العاجزة التي يجدها سخيفة ومتدنية وغير إنسانية، بل إنه يحاول ذات مرة الاستيلاء على دراجة نارية لشاب فرنسي، فيعتدي عليه بالضرب ويشرع في انتزاع الدراجة إلا أنه سرعان ما يتراجع ويشعر بالتعاطف مع ضحيته فيرد إليه دراجته ويعتذر له عن الإساءة.

الحساسية الخاصة عند ياسين، تجعله يحاول أن يجد شيئا إيجابيا يفعله فيسندون إليه مهمة توزيع الطعام على المشردين والهائمين في برد الشتاء، لكنه "لا يريد أن يصبح الأم تيريزا" كما يقول. وبدلا من أداء العمل كما ينبغي، يجد نفسه أمام مظاهر البؤس

الإنساني مندفعا لمضاعفة كمية الطعام للجميع، ثم يترك العمل ويلتحق بصديقيه اللذين يشعر بينهما بالسعادة.

الصديقان هما جبريل وموسى، مهاجران من السنغال يمتلئان بالثراء النفسي والحكمة والمعرفة. يحدثه أحدهما عن معنى السعادة، ويروي له قصة ذات دلالة عندما ذهب عدد من علماء الدين العرب لزيارة شيخ مسلم في بلدة بالسنغال وأخذوا يباركون له قدرته في الحفاظ على التقاليد الإسلامية، وعندما سألوه ما هو الشئ الأهم الذي يأتي قبل كل شئ في حياة الإنسان، فاجأهم عندما أجاب قائلا: الطعام.

فعادوا يستفسرون منه عن السبب، فقال: لأن الجائع لا يمكنه الاستجابة لأي شئ آخر، فعادوا يسألونه: وما الذي يأتي قبل الطعام، فقال: السلام الداخلي مع النفس، لأنه بدون سلام لا يصبح هناك طعم لاي شئ!

ياسين يبدو بعينيه الواسعتين المندهشتين مثل طفل يتطلع إلى الدنيا الواسعة من حوله، يحاول أن يعثر على ذاته فيها، يغشى كل الأماكن، يلتقي بشخصيات عديدة، يمر بتجارب متعددة مع الآخر: يقيم علاقة عاطفية عنيفة صاخبة مع "دنيا" وهي فتاة ساحرة من شيلي، لكنه سرعان ما يهجرها لأنه لا يجد ما يبحث عنه فيها.

يلتقي ذات يوم بامرأة فرنسية تسير وحدها ليلا في غابة بولونيا، تردد شعرا. يستوقفها، يسألها ماذا تفعل: تقول له إنها تؤلف قصيدة جديدة.

تصطحبه المرأة إلى مسكنها. هناك يجد رجلا يقرأ في كتاب، وطفلا صغيرا. تقول إن الرجل زوجها، والطفل ابنها. تصطحبه إلى داخل غرفة نومها. يتأمل مندهشا. تدلف به إلى غرفة الطفل.

في بهو المسكن يسأله زوجها ببساطة: هل ستبقى على الغذاء.يحدق مندهشا في وجه الرجل، يرد بخشونة مفاجئة: كلا، ثم يغادر وسط لامبالاة الزوج الذي لا يرفع عينيه عن الكتاب الذي في يده.

العجز عن التواصل

يجسد المشهد حالة العجز عن التواصل مع الآخر، والغربة التي تدفع ياسين إلى الجانب الآخر، البحث عن معنى للحياة أكثر عمقا من العلاقات العابرة أو الأعمال الوظيفية، حتى أنه يصل إلى حالة من "البارانويا" الكاملة.

إنه يحاول الحصول على دور صغير في فيلم فرنسي مع صديقيه من السنغال. لكنه يترك العمل عندما يكتشف أنه يتعين عليه القيام بدور يتناقض تماما مع طبيعته وتكوينه. في غرفته ليلا يدور ويلف ويرقص

ويشير باصبعه في المرآة، ويردد: أنا عربي.. أنا أسود.. أبيض.. أحمر.. أصفر.. أنا عربي حقيقي..

يحاول أن يفهم معنى أن تكون جزائريا أو مهاجرا عربيا في باريس، فيذهب إلى مهاجر من الرعيل الأول، يعمل في ورشة لإصلاح السيارات، يسأله: هل تحب هذه المهنة؟ يقول له الرجل إن لا شئ في العالم أحب إليه منها، لقد قضى 30 سنة وهو يشتغل بها. ياسين يحترم ما يقوله الرجل لكن دون أن يبدو عليه انه لا يفهم، أو أنه يستطيع أن يفهم هذا التوحد مع مهنة أصبحت هي الوطن.

لتقي بين الفينة والأخرى برجل فرنسي، هو فيلسوف من فلاسفة الشارع، يعيش هائما على وجهه، يتبادل معه الحديث، يستمع إلى الحكمة منه، ويتعلم منه الفرق بين الأنواع المختلفة للموسيقى.

يقدمه الرجل ذات يوم لشاب إيطالي يروي كيف أنه فقد ذاكرته ذات يوم، وعندما أخذته الشرطة إلى طبيب نفسي لفحصه أخذ الطبيب يستجوبه. لم يعرف الرجل هويته الحقيقية لقد نسى كل شئ عن ماضيه، لكن الطبيب، كما يقول، كان يحتفظ بأوراق هويته، أي أنه يعرف من هو لكنه لا يعرف كيف يجيبه.

يهتم ياسين بمعرفة كيف كانت هذه الحالة من فقدان الذاكرة وهل لها علاقة بفقدان الهوية.

يقول له الإيطالي: كان جسدي هو جسدي، لكني كنت أشعر أنني إنسان آخر. وكانت أقسى لحظة هي عندما كنت أتطلع إلى المرآة، فأجد نفسي هي نفسي، لكني أيضا شخص آخر.

إيقاع الفيلم يتصاعد مع جنوح ياسين إلى الفرار من الواقع ومن الهواجس المحيطة به، إلى حيث أشار إليه صديقه، أي إلى الأندلس.

هناك يجد نفسه وسط الجبال الخلابة، يسير كما لو كان يعرف الطريق والجميع يحدقون في وجهه بدهشة واستغرب شديدين، ويشيرون بأصابعهم نحو ما يطلقون عليه "الفرداية".

يصل ياسين إلى داخل متحف، ويتأمل اللوحات الضخمة القديمة المعلقة فوق الجدران فيجد وجها يشبه وجهه هو في الحقيقة وجه أحد ملوك العرب في الأندلس.

يندمج ياسين في الطبيعة لدرجة أنه يطير ويحلق عاليا بعد أن يصل إلى الإحساس الحقيقي بالحرية. لقد عثر أخيرا على مكان ينتمي إليه بدون حواجز.

عناصر الشكل

هذا الفيلم البديع المعبر الملئ بالإشارات والمعاني يلخص تماما مقولة أن السينما الشعرية تستخدم عناصر الشكل وتجعلها فوق عناصر المعنى، وتصبح بالتالي هي التي تحدد مكونات الفيلم.

يستخدم آلان جوميه الرسم والموسيقى والتكوين وحركة الكاميرا والمونتاج الذي يخالف المنطق داخل المشهد، لكي يضعنا في بؤرة الحالة الذهنية والنفسية لبطله الباحث عن التحقق، والعاجز عن العثور عليه في ثقافة الآخر رغم معرفته بها.

إنه لا يجد نفسه مع المرأة الأخرى، ولا مع أسرته التي استسلمت للحل الأسهل (شقيقته تتردد على قس في الكنيسة ربما تمهيدا لتحولها)، ولا مع أصدقائه الذين يتعيشون على الفعل التعويضي فقط، وعلى الحلول المؤقتة.

الإيقاع العام للفيلم يشبه رقصة طويلة تتلوى بالألم، وهي تتكون من عدة حركات، تمهد للاندماج في الدنيا الأخرى، في الأندلس حيث يشعر ياسين بالانعتاق والتحرر أخيرا.

الأداء

فيلم "الأندلس" أيضا يعتمد على الأداء المتميز الخاص جدا للممثل الفرنسي الجزائري سمير قصمي الذي

يحمل الفيلم بأسره على كتفيه، ويقوم بدور ياسين كما لو كان قد عاش طيلة حياته في انتظاره.

إنه يعبر بعينيه الواسعتين عن الدهشة والقلق والرفض، كما يعبر بجسده النحيل، عن الألم، وخاصة في مشاهد الرقص، يتطلع أحيانا في رعب، يقترب من الأشياء لدرجة الخطورة ولكن سرعان ما يفر منها، يبحث دون جدوى، يسأل ويستمع، يحتفظ بمساحة مع الآخرين من ابناء جلدته الذين لا يملكون خيالا مثله، لكنه يذوب وسط أصدقائه.

هذا فيلم مختلف تماما عن كل ما سبقه من أفلام عن المهاجرين العرب في فرنسا. إنه ليس تقريرا اجتماعيا سياسيا عن أوضاع المهاجرين، وهو لا يبرر ولا يؤطر ولا يدين أحدا أو يمتدح أحدا آخر، بل يجسد فقط حالة الاغتراب الوجودي عند شاب شديد الذكاء، لديه من الطوح ما قد يمكنه من الحصول على الكثير إذا أراد، لكنه كـ "حالة ذهنية" خاصة جدا، يرفض الانصياع للواقع والبقاء على الهامش بل يظل دائما يطرح تساؤلات لا يملك إجابات عنها، بل وربما تكون أكبر منه أيضا.

هل عثر ياسين على الإجابة عن الأسئلة التي تشغله في أرض الأندلس؟ ربما فمن يدري!

فيلم "عيد ميلاد ليلى"

هجاء الواقع الفلسطيني مع نظرة أمل

عاد المخرج الفلسطيني رشيد مشهراوي عام 2008 لكي يقدم فيلما جديدا هو "عيد ميلاد ليلى". والفيلم من الإنتاج المشترك مع تونس وفرنسا كما حصل على مساعدات تقنية من المغرب.

وكان رشيد مشهراوي قد بدأ رحلته في الإخراج السينمائي قبل أكثر من عشرين عاما، وقدم عدد كبيرا من الأفلام التسجيلية القصيرة والطويلة التي حفر من خلالها أسلوبا مميزا في الفيلم التسجيلي أكسبه شهرة عالمية.

يبتعد فيلم "عيد ميلاد ليلى" عن "الموضوعة" المكررة في الكثير من الأفلام التي يصنعها سينمائيون فلسطينيون، والتي تدور عادة حول ثنائية الفلسطينيين- الاحتلال.

ولكن رغم غياب الإسرائيلي تماما عما يصوره رشيد في فيلمه فإنه موجود طيلة الوقت من خلال الإحساس الذي تولده الصور المتتابعة التي نشاهدها، أو من خلال الطائرة المروحية التي تحلق فوق المدينة طوال الوقت ونسمع صوت محركاتها من خارج الصورة.

تراكم المواقف

فيلم "عيد ميلاد ليلى" ليس من الأفلام "الدرامية" المعقدة، بل ويمكن القول إن "الدراما" من حيث كونها صراعا بين عدد من الشخصيات غائبة من هذا الفيلم، فالناحية الدرامية فيه لا تعتمد على تداخل الأحداث والشخصيات، والصراعات التي تنشأ بينها، وما يمكن أن تصل إليه من "ذروة" تنتهي في النهاية بالحل على الطريقة التقليدية.

موضوع الفيلم يسير في خط بسيط يعتمد على تراكم المواقف بغرض توليد "حالة شعورية"، كما ينقل رسالة واضحة يريد مؤلف الفيلم مشهراوي توصيلها إلى جمهوره في العالم الخارجي.

هذه الرسالة ربما تتلخص في كلمة واحدة هي: كفى. أي كفى فوضى ومزايدات وإهمالا وكلاما كبيرا فارغا، وكفى أيضا احتلالا وتضييقا على حياة الناس. ويترجم رشيد خلال فيلمه معنى هذه الكلمة من خلال المواقف المتعددة التي يصادفها بطله خلال يوم واحد. والبطل هنا هو قاض عمل عشر سنوات في دولة عربية ثم استدعته السلطة الفلسطينية في رام الله للعودة.

وهو يعود ويرغب في الحصول على وظيفته وممارسة دوره المنتظر في ضبط إيقاع المجتمع الفلسطيني الجديد. لكنه لا يجد أن هناك وظيفة في انتظاره، فالتغيرات السياسية المتتالية تنعكس بشدة على

الأوضاع المهنية والبيروقراطية وتحول دون استلامه تخصيص وضع مالي له يمكنه من ممارسة وظيفته وضمان دخل يعيش منه. لذلك يضطر "أبو ليلى" للعمل كسائق للتاكسي، وهو يؤكد لكل من يسأله أنه لا يمتلك سيارة التاكسي بل هي لشقيق زوجته.

وضع ملتبس

هذا الوضع الملتبس الذي يضع فيه رشيد مشهراوي بطله ويحدده من أول مشهد في الفيلم، ربما كان يجسد، على نحو ما، أزمة الهوية لدى البطل- اللابطل الفلسطيني العائد، بمعنى أنه يجد نفسه ضائعا بين أحراش ذلك "المجتمع الجديد"، لا يدري هل هو قاض أم سائق، ولأنه لا يستطيع ممارسة دوره كقاض بين جنبات المحكمة، فإنه يحاول فرضه على الناس في الواقع من ركاب التاكسي.

أبو ليلى لديه طفلة وحيدة هي "ليلى". ومواقف الفيلم تقع كلها في يوم واحد هو يوم الاحتفال المنتظر بعيد ميلاد ليلى. والزوجة (عرين العمري) تؤكد على زوجها (محمد بكري) عند خروجه للعمل في الصباح، ضرورة العودة في وقت مبكر مساء للاحتفال بعيد ميلاد الطفلة التي بلغت السابعة من عمرها.

والفيلم الذي صور في مدينة رام الله يعد تقريرا بلاغيا شديد الفصاحة والبساطة لما يمكن أن نطلق عليه "الحالة الفلسطينية" من الداخل: فوضى الحياة، غياب

القانون، الصراعات بين الأجنحة والجماعات المسلحة، الشباب الذي لا يعرف إلى أين يسير، الحصار الاقتصادي الخانق، وتدهور الخدمات، والاغتراب الذي لا علاقة له بالبحث عن معنى الوجود بل بالرغبة في إنهاء الوجود كما نرى في حالة الشاب الذي يعترض على أبو ليلى لأنه أخفق في صدمه بسيارته وقتله.

السخرية السوداء

غير أن الإحساس القوي لدى معظم الشخصيات التي يقابلها السائق- القاضي في الفيلم بوطأة الأوضاع الاقتصادية والسياسية عليهم لا يجعل الفيلم يبتعد عن توجيه النقد ايضا لتصرفات الأفراد: البيروقراطية والتشتت داخل أروقة وزارة العدل الفلسطينية، المظاهر المسلحة في الشارع، الشرطة وطريقتها في معاملة المواطنين، كما يصور حالة انعدام المنطق بل وفقدان العقل أحيانا.

يقابل أبو ليلى في يومه الكثير من المشاكل والقضايا الصغيرة التي ينسجها السيناريو ببراعة، ويغلفها بروح من السخرية السوداء مثل شخصية المرأة التي ترغب أن ينقلها أبو ليلى إلى المقابر ومستشفى المدينة، ولا تجد فرقا بينهما. يقول لها هو إن العادة تقتضي الذهاب إلى المستشفى أولا قبل التوجه إلى المقابر، فتقول له المرأة إن زيارة المقابر لزوجها المقيم هناك، أما المستشفى فهي لها لأنها مريضة

بالقلب، ولا تجد فرقا بين الذهاب إلى اي من المكانين أولا، فهما في نظرها يؤديان إلى بعضهما البعض!

ولأن رشيد مشهراوي يستغرق في تجسيد المأساة كما تنعكس على الأفراد فقد كان مقبولا أن يجعل بطله يسخر ويعلق ويتهكم، في إطار كوميديا سوداء سيريالية رغم واقعيتها الشديدة، لكن المشكلة أن هذا الأسلوب يغوي بالانحراف أحيانا في اتجاه المبالغات، والاستطرادات "المسرحية" المباشرة.

يتضح هذا، مثلا، في المونولوج الذي يستغرق فيه سائق العربة التي يجرها حمار، وحديث الرجل عن كيف أن الحمار أصبح يفهم ويعقل، ربما أكثر من الجميع.. إلخ.

وهناك أيضا مبالغات لفظية مقصودة للإمعان في السخرية مثلما يصدر عن مذياع السيارة، والمذيع يصف في إطار نشرة الأخبار، بسخرية، كيف شجبت الدول العربية، وأدانت، واستنكرت، وانتقدت، ولامت، ووبخت.. دلالة على العجز العربي عن الفعل في مواجهة إسرائيل.

وفي موقف آخر يصور مجموعة من الفلسطينيين يشاهدون التليفزيون داخل أحد المقاهي. التلفزيون يعرض صورا لاعتداءات واشخاص يبدو انهم من الشرطة يدفعون عددا من الشباب.

يختلف النظارة حول ما يشاهدونه فهناك من يعتقد أنها معركة داخلية بين الفلسطينيين والشرطة الفلسطينية، وهناك من يقول إن الشرطة اسرائيلية، وهناك شخص ثالث ينبه الجميع إلى أن ما يشاهدونه يحدث كله في العراق!

ويقع انفجار سيارة لا نعرف من المسؤول عنه، ويجد أبو ليلى نفسه مضطرا للذهاب للمستشفى للعودة بسيارته التي استخدمها أحدهم في نقل الجرحى. لكننا لا نشاهد جرحى وقتلى واشلاء كما في الأفلام الوثائقية او الصور التليفزيونية التي تعرض يوميا.

فرشيد مشهراوي يحاول أن يتجنب استخدام اللقطات المكررة في نشرات الأخبار، حتى لا يبتعد عن موضوعه الذي يدور حول معاناة الإنسان البسيط، الذي لا يريد أن يكون "بطلا" فالوضع لم يعد- في رأيه- يتحمل أبطالا مجانيين!

صرخة احتجاج

يصل أبو ليلى قرب نهاية اليوم إلى فقدان تام لقدرته على التحكم في نفسه فيتناول مكبرا للصوت من داخل سيارة شرطة خالية ويصرخ في الجميع أن يمتثلوا للنظام، وأن يسير المارة على الرصيف، وتتحرك السيارات التي تسد الطريق، ثم يتطلع إلى السماء، إلى أعلى، حيث تحلق المروحية الإسرائيلية، ليوجه صرخته عالية: كفى.. نحن نعرف أنكم أقوى قوة

احتلال في العالم.. كفى.. نريد أن نتنفس وان نعيش مثل البشر.

يقول رشيد مشهراوي: "إن فيلم "عيد ميلاد ليلى" بالنسبة لي هو محاولة لترجمة البلبلة التي ترافق الشارع الفلسطيني في السنوات الأخيرة ، والناتجة من حقيقة كونه قابعا تحت الإحتلال الإسرائيلي أكثر من نصف قرن، يقاوم للتحرر، ويفاوض للسلام، والنتيجة في أغلب الأحيان هي المزيد من تدهور الوضع، والعودة للوراء وما يترتب على ذلك من إحباطات وعدم مبالاة، وخصوصاً عدم القدرة على الإعتناء بالتفاصيل الصغيرة للحياة، مما يجعل حياتنا في بلدنا عبارة عن نسيج طريف من البؤس المبكي المضحك.

ويضيف مشهراوي: "الفيلم أيضاً محاولة إضافية لإعادة إختراع الأمل الذي إحترفنا إختراعه، خصوصاً في تلك المرحلة الخاصة من حياتنا والتي يتواجد بها الشعب الفلسطيني منقسم فكرياً وأيدولوجياً وجغرافياً تحت قمع الإحتلال الإسرائيلي".

ينتهي الفيلم وأبو ليلى يقرر أن يتخلى عن كل شئ: إنه لن يعيد الهاتف المحمول إلى صاحبه الذي نسيه في التاكسي الآن، ولن ينقل أحدا إلى اي مكان، بل سيحمل الكعكة التي تمكن بالكاد من شرائها، ويذهب إلى المنزل للاحتفال مع زوجته بعيد ميلاد ليلى الصغيرة.. الأمل الجديد في مستقبل أفضل.

صورة الغرب عن الشرق من مرآة مقعرة

جاء الفيلم المغربي "كل ما تريده لولا تناله"
Lola Wants lola Gets Whatever
للمخرج نبيل عيوش للعرض في مهرجان قرطاج السينمائي 2008 تسبقه الضجة الكبرى التي أثارها بعد تراجع إدارة مهرجان الإسكندرية السينمائي عن عرضه في افتتاح دورته الماضية بدعوى أنه يسئ إلى سمعة مصر أو يتضمن مشاهد جريئة لا يمكن السماح بعرضها، وكلاهما باطل في الحقيقة.

وبعد مشاهدة الفيلم لا يملك المرء إلا أن يؤكد أننا أمام فيلم "احترافي" من الطراز الأول، أي عمل مشغول بعناية من ناحية السيناريو: وضوح الشخصيات الرئيسية وربط الأحداث في حبكة بسيطة، وفي سياق سلس وسهل، يكشف تدريجيا للمتفرجين عما يريد الفيلم توصيله من فكرته، ومن صوره الخيالية أو المتخيلة. وفي الوقت نفسه يؤكد الفيلم المهارات الحرفية العالية التي يتمتع بها مخرجه: قدرته على ضبط الحركة والمحافظة على انسيابها داخل المشاهد، والتحكم في الإيقاع العام للفيلم، والنجاح الكبير في اختيار الممثلين الرئيسيين وإدارتهم، خاصة بطلته الممثلة الأمريكية لاورا رامزي، وتحقيق إضاءة تضفي على الصورة نعومة تتناسب مع الطابع الخفيف

الاستعراضي للفيلم.
غير أن هذا لا يمنع من إبداء بعض الملاحظات على الفيلم، هي ملاحظات في عمقه، ومحاولة للاشتباك مع "أفكاره" والكشف عن دلالاتها الكامنة والظاهرة، والتأمل في صوره ومغزاها، فلا يوجد عمل ينطلق من فراغ بقصد التسلية المطلقة، فلابد أن ترتبط طريقة تناول السينمائي لموضوعه في السينما برؤية معينة، وبثقافة خاصة محددة، أو بالأحرى، بمرتكزات ثقافية تنبني عليها الرؤية وتتجسد. فكيف يرى نبيل عيوش العالم الذي يصوره، والشخصيات التي يعرضها علينا في هذه الدراما، كما يتبدى من خلال فيلمه وليس من خارجه؟

فيلم أمريكي
يمكن أولا القول إن فيلم "لولا" (اختصارا للإسم الطويل الذي هو اسم أغنية أمريكية تتردد في الفيلم) هو أساسا فيلم "أمريكي" صنع حسب المفاهيم السائدة في السينما الأمريكية، وصور جانب منه في نيويورك، وتقوم بالدور الرئيسي فيه ممثلة أمريكية، وجاء ناطقا باللغة الإنجليزية. كتبت سيناريو الفيلم ناتالي ساوجون بالاشتراك مع جين هاوكسلي ونبيل عيوش. قام بتصوير الفيلم فنسنت ماتياس، وكتب موسيقاه كريشنا ليفي، وعمل له المونتاج إيرفيه دولوز.
المدخل الأساسي للفيلم مدخل أمريكي، يدور ظاهريا حول العلاقة بين الشرق والغرب، بين الثقافة العربية

التقليدية، والثقافة الغربية الأمريكية، وما يمكن أن يؤدي إليه الاحتكاك بينهما، وكيف يمكن أن تتطور العلاقة وتكشف عن جانبها الإيجابي في حال وجود عنصر جاذبية في "الشرق" orient يطغى على كل ما يحيط بالصورة العامة لذلك "الشرق" من "بشاعات"، أو كأن هذه البشاعات تطغى على ذلك الجانب الساحر الذي يرغب الفيلم في الكشف عنه. فما هو ذلك الجانب؟

يبدأ الفيلم في نيويورك حيث نرى فتاة أمريكية شابة تهوى الرقص وتريد أن تتعلم الرقص الشرقي بعد أن سيطرت عليها قصة راقصة مصرية اعتزلت الرقص تدعى إسمهان، حدثها عنها طويلا صديق لها، مصري شاذ جنسيا يدعى يوسف. وسرعان ما تقع الفتاة نفسها في غرام شاب مصري آخر من أسرة ثرية، لكنه يختلف معها عندما يعرف أنها لا تفكر في الزواج قبل الخامسة والثلاثين، وأنها تريد العمل كراقصة. ويغادر الشاب (ويدعى زكريا عاكف) أمريكا عائدا إلى بلاده، وتسافر الفتاة "لولا" إلى مصر للبحث عنه، لكنه يتنكر لها، فتبحث عن الراقصة اسمهان لكي تتعلم على يديها أصول فن الرقص الشرقي، لكن لاسمهان أيضا مأساة خاصة، فقد هجرها زوجها، ورفض حبيبها أن يتزوجها، وأصبحت تتعرض من وقت لآخر لهجمات من بعض المتشددين الذين يتهمونها بالفجر ويعتدون على بيتها، ليس لديها سوى خادمها الأمين "أدهم" (الممثل الأردني نديم صوالحة) يقف إلى

جوارها ويسهر على تدبير شؤون حياتها.
تتمكن لولا بعد جهد من إقناع اسمهان بتعليمها، وتشق طريقها فتلمع في القاهرة كراقصة متميزة، تستقطب الاهتمام وتحظى بالحب والتقدير، لكنها تقرر العودة إلى أمريكا بعد أن حققت حلمها لكي تواصل الرقص الشرقي هناك في ملهى ليلي بنيويورك بمساعدة صديقها يوسف.
هذا هو موجز أحداث الفيلم الذي صُنع خصيصا بغرض اجتياز الحدود والوصول إلى شبكة التوزيع العالمي.
وهو يعتمد على 4 شخصيات رئيسية هي: لولا وزكريا ويوسف واسمهان.
يوسف هو المصري الشاذ جنسيا الذي يعمل في مطعم في نيويورك ويقول إنه فر من مصر بسبب اضطهاد المثليين في مصر أو التضييق عليهم كما يقول لها.
وزكريا هو المقابل له، فهو المصري، ابن الأسرة الثرية الذي يبدو أسيرا للتقاليد الشرقية المتزمتة، فهو ينظر إلى الفتاة الأمريكية نظرة أدنى بسبب تحررها، ورغم أنه أقام معها علاقة جسدية إلا أنه يرفض تقبيلها أمام أسرته، كما يرفض الاستجابة لرغبتها في تعلم الرقص الشرقي.
أما إسمهان (تقوم بالدور الممثلة اللبنانية كارمن لبس) فيضفي عليها الفيلم طابع السحر والغموض: امرأة جذابة، كانت راقصة ذات شأن في الماضي ثم اعتزلت بعد أن تعرضت لهزة عاطفية، واختارت العيش في الظل، ولكن على أعلى مستوى من

الرفاهية، مع ابنتها التي لا تتجاوز السابعة من عمرها.
أما محور الفيلم ونقطة التقاطع بين شخصياته، فهي "لولا" الأمريكية الشابة التي تغرم بالرقص الشرقي حد الهوس، وتسعى بشتى الطرق لتحقيق حلمها في تعلمه على يدي "اسمهان" التي تقتنع بتدريسها بعد أن تدرك جديتها ورغبتها الأصيلة في تعلم ذلك الفن، فتبدأ في تدريسها مبادئ الرقص الشرقي. وبعد ذلك تشق الفتاة طريقها وتحقق نجاحا كبيرا في مجتمع القاهرة وتنشر الصحف والمجلات أخبار نجاحها المدوي لكنها تقرر العودة إلى بلادها تحمل معها ما تعلمته.

رؤية استشراقية
هذا فيلم يتبع بشكل منهجي وحرفي الخيال الاستشراقي أو الصورة المستقرة لدى الكتاب والرسامين الغربيين منذ مئات السنين عن ذلك الشرق: الغامض، المثير، الغريب، الأخاذ، الذي تقبع نساؤه خلف الستائر، ترتدين الملابس السوداء المحافظة، وتبدو الأمريكية "البيضاء الشقراء" في شوارعه كأنها "نصف إلهة" هبطت من السماء، يطمع فيها كل الرجال: عامل الفندق البشع ذي النظرات الشرهة، وبائع البرتقال الذي يفغر فمه في بلاهة واشتهاء، والرجال في العلب الليلية التي تغشاها للرقص مع العاهرات دون أن تعرف مغبة ما تفعله.

ومنذ أول لقطة عند انتقال الفيلم من نيويورك إلى القاهرة مع وصول بطلته، نرى المبنى الحديث في مطار القاهرة الدولي والمسافرين يخرجون منه وقد تحول إلى ما يشبه خيمة كبيرة، تزدحم بمئات الأشخاص الذين يرتدون جميعا الجلابيب، ويحمل بعضهم الحقائب والأمتعة فوق رءوسهم، وكأننا نشاهد محطة للقطارات في الشرق في عشرينيات القرن الماضي. ويجعل الفيلم سائق التاكسي الذي يعرض على لولا توصيلها رجلا يرتدي جلبابا ويضع عمامة على رأسه، في صورة لا نظير لها في الواقع، بل تنبع من خيال صناع الفيلم.
ولا تمنع جنسية المخرج وأصوله العربية المغربية من خضوعه الكامل لتلك الصور والأنماط الاستشراقية الغربية فالاستشراق ثقافة ومفاهيم ولا علاقة له بأصل المرء وجذوره بل بثقافته. ونبيل عيوش من جهة أخرى يرغب في تسويق بضاعته، أو فيلمه، إلى الجمهور الغربي، الأمريكي أساسا، فيقدم لهم ما هو مستقر في أذهانهم عبر عشرات السنين من "التنميط" وتكريس صورة "الشرق" المغايرة تماما للغرب، والمناهضة بالكامل للحداثة: في الأشكال والقيم والمفاهيم والعادات والسلوكيات.
كل الرجال في الفيلم يسعون إلى "التهام" لولا، ربما باستثناء المليونير اسماعيل (الممثل التونسي هشام رستم) الذي يعرض عليها أن ترقص في حفل زفاف ابن صديق له لكي تتاح الفرصة لتقديم رقصتين

طويلتين، يستعرض المخرج خلالهما أيضا تقاليد الزفاف الأسطورية القريبة من أجواء "ألف ليلة وليلة" ذات الصور المستقرة أيضا في الخيال الغربي عن الشرق.
ودلالة على الطابع الاستشراقي للفيلم لا يدقق المخرج كثيرا في اختيار الممثلين الثانويين، ولا في اختيار الملابس أو الديكورات، كما لا يتوخى الدقة في نطق الممثلين اللهجة المصرية، فهو يستعين بطاقم من الممثلين المغاربة الذين لا يتمكنون من نطق اللهجة بطريقة صحيحة بل تبدو طريقتهم مفتعلة افتعالا، كما نرى مثلا في شخصية شقيقة زكريا وغيرها من الشخصيات من راقصات وغيرهن. ويدور التصوير في معظمه في الدار البيضاء، داخل ديكورات لاعلاقة لها بالقاهرة، كما أن تصميم البيوت من الداخل يأتي متمشيا مع الطابع المغربي التقليدي، وكذلك الملابس التي ترتديها النساء في حفل الزفاف، فالزفة مغربية، والعباءات التي يرتديها الرجال مغربية، وفساتين النساء من المغرب. فالمهم هنا ليس الدقة الواقعية، بل تقديم تلك الصورة المبهرجة الغرائبية الملونة لذلك "الشرق" كما يريد أن يراه الغربي.

أفكار الفيلم
أما أخطر ما في الفيلم من حيث طابعه الاستشراقي فيتمثل في الأفكار التي يروج لها: هنا نحن أمام أمريكية تبحث عن "الأصالة" الشرقية في مصر، وتبدأ

رحلتها بالاطلالة على ما يطلق عليه صناع الفيلم "مدينة الموتى" أى مقابر القاهرة التي نعرف أنها اصبحت بسبب فشل المشاريع الاقتصادية، مأوى لقطاع من سكان القاهرة، لكن هذه المعلومة تتحول في الفيلم إلى "قصة" ذات مغزى أسطوري خاص، يرددها يوسف على مسامع لولا في بداية الفيلم عندما يقول لها إن اسمهان بعد الصدمة التي تعرضت لها، ذهبت واختفت وعاشت في مدينة الموتى سبع سنوات: هل هناك دلالة خاصة للسنوات السبع هنا؟ وهل هناك دلالة خاصة لمدينة الموتى في سياق فيلم عن الرقص وطعم الحياة سوى المزيد من الصور الاستشراقية المثيرة للدهشة: اللعب على علاقة المصريين القدماء بالموت وهي صورة راسخة في أذهان الغربيين!

وتتعرض لولا عدة مرات للاعتداء الجنسي والاغتصاب من طرف الرجال، فمجتمعات الشرق لا تسمح للنساء بالمشي في الشوارع أو التجوال ليلا. والمرأة مستهدفة من الرجال باعتبارها هدفا جنسيا، والملاهي الليلية تمتلئ بمن يبعثرون المال يمينا ويسارا، وخصوصا من الخليجيين (صور نمطية مألوفة يعيد الفيلم إنتاجها وترويجها) والشاذ جنسيا أو المثلي الجنس يوسف هو أكثر الجميع رقة وعذوبة واخلاصا لصديقته لولا لأنه لا يطمع فيها بل يرقد معها في فراش واحد دون أن يلمسها، يقول لها إن حياة المثليين في الشرق لا تطاق ويهرب من بلده إلى

امريكا حتى يستمتع بحريته الجنسية، أما زكريا فلا يمكنه الزواج منها لأنها تريد أن تؤكد استقلالها أولا وتحقق ذاتها قبل أن تتزوج.
وكل الرجال في الفيلم لهم مآربهم الخاصة التي يرغبون في تحقيقها بمن في ذلك اسماعيل الذي تقول له لولا في احد المشاهد إنه يريد استخدامها كجسر للعبور إلى اسمهان. ونفهم أن اسماعيل كان مرتبطا بعلاقة حب مع اسمهان لكنه لم يتزوجها لأنه كما يشرح للولا: يعمل في وسط يفرض عليه القرب من نساء جميلات وبالتالي لا يستطيع أن يبقى وفيا لامرأة واحدة.
وعندما تروي له هجر حبيبها زكريا لها يقول لها اسماعيل: في بلادكم عندما يحب الرجل فإنه يتزوج المرأة التي يحبها، أما عندنا فالرجل الذي يحب امرأة يتزوج بامرأة غيرها"!
والمقصود أن الرجل الشرقي لا يمكنه أن يكون مخلصا لزوجته، وهو أيضا لا يتزوج عن حب، بل للمصلحة، ويخون زوجته مع من يحب!
وكل شخصيات الرجال في الفيلم من البواب إلى عامل الفندق إلى بائع البرتقال، يتحدثون الانجليزية ويفهمونها. ولكن لا يهم، فكل ما يتضمنه الفيلم مصنوع صنعا لتسلية المتفرج الغربي، وتسليته بالصور والأنماط والقوالب النمطية التي ينسبها الفيلم إلى الشرق، ويستخدم القاهرة نموذجا له.
والرسالة التي يرغب الفيلم في توصيلها هي أن

الأمريكية الشقراء هي التي تقوم بدور الواسطة في التواصل الحضاري بين الشرق والغرب، وهي الأكثر اهتماما باستخراج تراث الشرق والحفاظ عليه، وهي التي تعطي المصريين درسا في ضرورة الا يشعرون بالخجل منه، كما تتمكن من تحويله إلى فن جميل تعبيري، وليس للإثارة. وتلقي قبل رحيلها إلى بلادها خطبة مفتعلة تعرب فيها عن حبها لمصر والمصريين واحترامها لهم وتدعوهم إلى الاعتزاز بتاريخهم وحضارتهم!

إن فيلم "لولا" فيلم أمريكي تقليدي، لم يتم إنتاجه نتيجة "مؤامرة" لتشويه صورة مصر، بل جاء نتاجا لمفاهيم وأفكار مستقرة وخضوع طويل لأنماط وقوالب فنية، متخلفة، قاصرة، تكرس صورة معينة عن الشرق، وتجعل من "اختلافه" عن الغرب مصدرا للجاذبية والنفور، الحب والكراهية، حب السائح لرؤية المختلف، ونفوره من مظاهر الاختلاف التي يضخمها الفيلم ويجعلها سببا لعدم قدرته على الاندماج أو الاستقرار هناك، ولذا ينتهي الفيلم بعودة بطلته إلى بلادها، بعد أن تلقن الشرق درسا في ضرورة الاعتزاز بتراثه.. أما التراث فيتمثل عند صناع الفيلم فيما يطلقون عليه في الغرب "هز البطن"!

"حسيبة" و"أيام الضجر" فيلمان من سورية

عرض في 2008 فيلمان من سورية طافا على عدد من المهرجانات السينمائية الدولية في العالم العربي مثل دمشق والقاهرة ودبي. الفيلمان هما "حسيبة" للمخرج ريمون بطرس، و"أيام الضجر" للمخرج عبد اللطيف عبد الحميد.

السمة السائدة في الفيلمين أنهما من أفلام الماضي، أي أن أحداثهما لا تدور في الزمن المضارع بل في الماضي الذي كان، سواء في عشرينيات القرن العشرين كما في الفيلم الأول، أو في زمن الوحدة المصرية- السورية كما في الثاني.

واختيار "الزمن"، رغم مشروعيته، يعكس مع تكراره كثيرا جدا، نوعا من "الهروب" من مناقشة المشاكل الحالية في الواقع السوري التي يعرفها المشاهد السوري جيدا ويمكنه التعرف على نفسه فيها. وهذه "الماضوية" إذا جاز التعبير، سمة سائدة في معظم أعمال "الدراما السورية".. أي في الأعمال السينمائية والتليفزيونية السورية على نحو لافت للنظر.

السمة الثانية أن المحور الرئيسي للفيلمين يدور حول المرأة، وهي في الفيلمين، ضحية للرجل: تارة كنوع من اللعنة التي تطاردها بسبب اختيارها أن تسلك

مسلك الرجال كما في "حسيبة"، وتارة أخرى كضحية مباشرة لما يفعله الرجال. ولكن في الفيلمين أيضا يبدو "القدر" الذي لا يستطيع الابطال منه فكاكا، هو القوة العاتية التي تسوق الشخصيات إلى نهاياتها الحتمية المأساوية.

"حسيبة"

فيلم "حسيبة" مقتبس عن رواية لخيري الذهبي. وهذا ليس عيبا بل يمكن أن يكون ميزة إذا عرف كاتب السيناريو والمخرج (وهما شخص واحد هنا) كيف يتوصل إلى معادل سينمائي يجعل شخصيات الرواية تنبض، والأهم، أن يوصل المغزى الاجتماعي والسياسي ويجيد استخدام الجانب الأسطوري في الرواية، لكي يمنح المتفرج المتعة ولو من خلال تصوير أقصى درجات المأساة.

لكن ما حدث أن مخرج هذا الفيلم ريمون بطرس، يقع في كل الأخطاء التي كان يتعين عليه أن يتلافاها وهو ينقل عملا أدبيا إلى لغة السينما.

ولعل الخطأ الأول في رأيي يعود إلى الرغبة في "الإخلاص" الشديد للعمل الأدبي، وهو هاجس يسيطر على كثير من المخرجين وكتاب السيناريو، ويتسبب في إفساد الكثير من الأفلام التي يتيح نسيجها أن تخرج بمستوى فني متميز، بينما المطلوب لتحقيق النجاح استلهام روح العمل الأدبي وجوهره والابتعاد

تماما عن أسلوبه ومفرداته واستطراداته واعتماده الأساسي على الوصف المسهب.

ريمون بطرس، الذي لاشك في موهبته السينمائية ورؤيته البصرية المتميزة، يرتكب هذا الخطأ، رغبة منه في تجسيد ما لن ينجح في تجسيده على الشاشة، لسببين أساسيين:

الأول: أسلوب رواية الأحداث ذو الطابع الأدبي الذي يمتلئ بالثرثرة والتفاصيل، وتعدد الشخصيات على نحو محير أحيانا، والاعتماد الأساسي على الحوار الطويل الذي يبدو أحيانا أقرب إلى "المونولوج" منه إلى "الديالوج" أي على طريقة المسلسلات، وغياب تبرير تصرف الشخصيات، ورغم تصويره حرمان المرأة من الرجل عموما إلا أنه يبتعد عن التصوير الحسي المباشر خوفا من الرقابة بل تغيب عن الفيلم حتى الايحاءات الجنسية.

أما السبب الثاني فيعود إلى عدم توفيق المخرج في العثور على لغة سينمائية تتناسب مع موضوعه، فنراه يلجأ إلى التداخل في الأزمنة أحيانا لا لكي يسلط الضوء على نقاط محددة يريد أن يبرزها من أجل أن يعطينا صورة محددة عن الموضوع الذي يتناوله ويريده أن يصل إلينا بل لكي يروي كل شيء عن كل شيء، وينتهي بالتالي إلى فقدان السيطرة على الإيقاع واستطالة الفيلم وانفراط شخصياته دون أن يكون

هناك اي تطور في الحدث بل دوران مكرر حول الفكرة نفسها.

الفيلم ببساطة واختصار شديد، يصور واقع الحياة في دمشق في عشرينيات القرن العشرين وتحديدا واقع المرأة من خلال شخصية "حسيبة" التي تذهب مع الرجال إلى الجبال للكفاح ضد الاستعمار الفرنسي، وتعود لكي تتزوج لكنها لا تنجب ذكورا بل تنجب فتاة وحيدة.

يموت زوجها فتكافح من أجل الاستمرار في الحياة وتلجأ إلى صناعة الجوارب وبيعها وتحقق تجارتها رواجا، لكن عندما يأتي صحفي مناضل للسكنى في بيتها تقع في حبه بينما يقع هو في حب ابنتها.

وينتهي الأمر بأن يتزوج الصحفي الإبنة وينجب الاثنان ولدا هو الذي سيموت فيما بعد لكي تكتمل المأساة. وستموت أيضا كل شخصيات الفيلم من النساء بعد حياة جافة، ومعاناة لافتقاد الرجال، كما ستفقد الإبنة عقلها تماما بعد أن يغادر زوجها إلى فلسطين ثم يعود إلى دمشق كما نعرف، لكنه لا يعود إلى البيت.

اللعنة التي تحل على حسيبة سببها قد يعود إلى أنها تشبهت بالرجال واختارت طريق الكفاح وحمل السلاح، رغم أن سلاف فواخرجي الجميلة لا تبدو عليها أي آثار للكفاح المسلح ولا حتى للتمرد.. في الفيلم طبعا!

إلا أن الفيلم في الحقيقة يقتبس من الجانب الميتافيزيقي الكائن في الرواية ولكن بطريقة مباشرة لا تتناسب أصلا مع الأجواء التي تدور فيها الأحداث.

ويتمثل هذا الجانب في الاعتقاد بوجود شؤم ناجم عن روح شريرة ترقد داخل النافورة التي تتوسط المنزل الدمشقي الذي تقيم فيه حسيبة مع ابنتها ومع شقيقة زوجها الراحل "خالدية" (التي تقوم بدورها ببراعة الممثلة جيانا عيد).

هذا الجانب الأسطوري كان ينبغي أن تدور حوله الأحداث أو أن يجعل الشخصيات تلقي مساحة أكبر من الاهتمام به، أو أن يصبح محورا لبعض الأحداث المتعاقبة وكلها أحداث سيئة في الحقيقة، لكنه يُهمل إلى حد بعيد، إلى أن يتم تذكره قبل النهاية.

الأسطورة والواقع

فيلم "حسيبة" لا يبدو أن له مغزى ما يلقى اهتمام المخرج- المؤلف، بل إن غرابة أجواء الرواية تبدو هي الأساس الذي استند عليه صانع الفيلم ولكنه عجز عن التوصل إلى لغة سينمائية تلعب في المساحة الرمادية الغامضة بين الأسطورة والواقع، وانشغل بدلا من ذلك، باستعراض دروس من التاريخ، وما استتبعه ذلك من بعض الحوارات التي تمتلئ بالخطابة والمباشرة وكأنه يتباكى على أحوال الأمة، أو بالأحرى، وكأنه يضع على ألسنة الشخصيات رسالة

سياسية مؤداها التباكي على ما آلت إليه أحوال الأمة وهو خطاب يشوب الكثير من المسلسلات والأفلام السورية التي تدور في التاريخ وتعشق الاستغراق في الماضي، لكي تلعب من خلاله على الرمز الذي لا يتجاوز عادة "غمز الواقع" من بعيد وعلى استحياء.

والنتيجة أننا في حالة "حسيبة"، أمام عمل مثقل بالمشاهد الطويلة، والحوارات الزائدة عن الحاجة، بل والشخصيات التي لا تقدم ولا تؤخر، والتي تظهر وتختفي، أو تموت فجأة بطريقة تجعل الجمهور الذي لم تنجح الدراما السينمائية التي يشاهدها في استيعابه والاستيلاء على مشاعره وذهنه، يضج من الملل، خاصة وأن إيقاع الفيلم يهبط كثيرا بعد نصف الساعة الأولى، وخاصة وأن الأداء التمثيلي، رغم براعته، لا يتخلص من الطريقة المسرحية التي تعتمد على المبالغة.

لا عيب على الإطلاق في اختيار موضوع "مأساوي" أو تراجيدي، لكن التراجيديا أيضا لها شروطها وحدودها، التي إذا أفلتت أصبحت أقرب إلى السخرية بدلا من التعاطف.

"أيام الضجر"

أما فيلم "أيام الضجر" فيبدو بعد مشاهدته أن المخرج الموهوب عبد اللطيف عبد الحميد تعجل اختيار موضوعه دون دراسة كافية، ودون تطوير كاف

لفكرته. تدور أحداث الفيلم في زمن الوحدة المصرية السورية، أي في نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات.

ولاشك أن جانبا كبيرا مما يرويه الفيلم مستمد من التجربة الشخصية لمخرجه ومؤلفه، ومن ذكريات طفولته. ولكن ليس كل ما يمر به المرء يصلح لتقديمه في السينما وعرضه على الجمهور العريض. وفيلم عن الضجر يجب ألا يسقط في الضجر بل يجب أن يتمتع بالقدرة على إثارة اهتمام المتفرج.. الأمر الذي يفتقده "أيام الضجر" بوضوح.

هنا أيضا امرأة تنعكس عليها كل سلبيات المرحلة هي وأولادها الأربعة وزوجها "مصطفى" الجندي في الجيش.

الأسرة تعيش في هضبة الجولان، والأولاد يبتكرون شتى أنواع الألعاب والحيل للتغلب على الملل الذي يعيشونه.

والأب "مصطفى يستدعى في مهمة داخل إسرائيل لا يبدو أنها تحقق أي شئ يذكر، ويغيب عن المنزل فترة طويلة تتكفل فيها الأم برعاية الأولاد.

وتضطر الأم إلى الانتقال مع الأولاد لفترة بعيدا عن الجولان مع تفجر الأزمة اللبنانية في أواخر الخمسينيات واحتمالات اندلاع عمليات عسكرية بعد تدخل الأسطول السادس الأمريكي إلى جانب حكومة

كميل شمعون، وبعد سقوط نظام نوري السعيد في بغداد.

أما الجانب الذي يحظى كثيرا باهتمام الفيلم فهو صورة الوحدة كما يراها المخرج- المؤلف، ويجسدها أولا في ضابط مصري مسؤول عن المنطقة كل ما يشغله إقامة مسابقات للجري بين تلاميذ المدارس وتوزيع هدايا بسيطة على المتفوقين منهم، ودعوتهم إلى ترديد الهتافات بحياة الرئيس جمال عبد الناصر، ووجود دبابة معطوبة ضخمة قرب منزل أسرة الجندي مصطفى، لا يتم إزالتها إلا في النهاية (على سبيل الرمز للوحدة المعطلة!)، وتحركات عسكرية تبدو هزلية، ومهمة يقوم بها عدد من الجنود والضباط داخل إسرائيل لا يبدو أنها تحقق أي شئ، وفي النهاية عودة مصطفى إلى أسرته بعد طول غياب وقد فقد عينيه وذراعه بعد أن انفجار لغم أرضي في جسده.

ويقوم بدور الضابط المصري ممثل سوري يفشل في اتقان اللهجة المصرية، بل يبدو كما لو كان يسخر منها من خلال كلماته الطفولية الساذجة وتعبيرات وجهه التي تكشف عن غباء واضح، وربما يكون هذا نفسه مقصودا فلا نتصور أن عبد اللطيف يعجز عن العثور على ممثل مصري يقوم بالدور.

ومن الواقع إلى الرمز، يصور الفيلم عجز الزوجة عن الحصول على ابنة لمصطفى بعد أن أنجبت 4 أولاد

وعندما تحمل أخيرا في البنت المنتظرة تتعرض للإجهاض وتفقدها.. والبنت رمز الخصوبة.. فهل السبب في الإجهاض هو أيضا الوحدة!

إطالة واستطرادات

يعاني الفيلم من الإطالة والاستطرادات ومن ضعف الإخراج في بعض المشاهد مثل مشهد الحافلة التي تنقل المهاجرين التي يبدو واضحا أنها لا تتحرك. ويعاني مشهد الأطفال وهم يحاولون الامساك بالدجاج من الترهل الواضح، وهناك إطالة لا معنى لها أيضا في مشهد ولادة الزوجة الذي ينتهي بنزول جنين ميت.

ولم يكن هناك أي معنى لتخصيص مشهد طويل آخر لدفن الجنين في بكائية حزينة لا معنى لها.

ويعاني مشهد الجد وهو يعزف على الناي والأولاد حوله يتراقصون ويقفزون من الإطالة بلا معنى، ويبدو رقص الخال قبل مشهد النهاية في حركات بلهاء مشهدا لا يضيف شيئا، بل يبدو غليظا، ونرى بعده مباشرة عودة مصطفى عاجزا معوقا. لكن مصطفى نفسه، كما يريد أن يقول لنا الفيلم، لم يفقد الأمل رغم إصابته، لذا فهو يغني ويطلب من أبنائه الاستمرار في المرح والغناء والرقص، وهو اصطناع يتوقعه المتفرج في السياق فيبدو مفتعلا أيضا.

ولا ينجح موضوع الفيلم في تكثيف "رؤية" معينة ذات دلالات إنسانية عميقة عن معاناة أسرة في زمن "الضجر" أي زمن الوحدة، التي يحملها الفيلم كل خطايا الواقع في تلك الفترة. ولا تكفي هنا تصريحات المخرج عن رغبته في الحديث عن عدم تغير ما يعيشه الناس خلال خمسين سنة، فهو لا يروي قصة خمسين سنة ولا يقول لنا ما الذي حدث بعد انهيارالوحدة، ولا كيف يرى الناس الوضع الحالي في سورية المعاصرة بعد أن انقضى زمن الشعارات الكبيرة.

الأولاد يصابون في البداية بالتخدر بعد أن أكلوا ثمرة مسمومة كادت تودي بحياتهم، والأم فقدت الأمل في إنجاب بنت، والأب ينتهي معاقا بعد أن يفقد عينيه وذراعه، تراجيديا قدرية مكتملة.. كان يمكن أن تصنع فيلما تجريديا رائعا إذا ابتعد مخرجها ومؤلفها عن الإفراط في الرمز السياسي المباشر، والركون إلى الغمز الذي لا جدوى منه ولم يعد الجمهور في حاجة إليه بل في حاجة إلى النقد السياسي المباشر الموجع والحديث عما يجري اليوم.

كان حري بعبد اللطيف عبد الحميد أن يطلق على فيلمه "أيام الكوارث" بدلا من "أيام الضجر"!

فيلمان من لبنان

توثيق تجربة الاعتقال وآثار تدمير الجنوب اللبناني

جوانا حاجي توماس وخليل جريج مخرجان من لبنان، يعملان معا في وحدة سينمائية واحدة، ليس فقط بحكم أنهما متزوجان، بل بحكم الاهتمامات المشتركة والهم الواحد بل والانتماء لجيل واحد ايضا (كلاهما من مواليد 1969).

وقد أخرج الثنائي (جوانا- خليل) حتى الآن عددا من الأفلام الروائية والوثائقية القصيرة، كماأخرجا فيلما روائيا طويلا واحدا هو "في يوم ممتع" In a Perfect Day عام 2003. وكان فيلمهما الوثائقي الأول "خيام" عام 2000.

وقد عادا أخيرا وقاما بمد تجربة فيلم "خيام" (المصور بكاميرا الفيديو) على استقامتها، فصورا جزءا ثانيا من الفيلم يستكمل الصورة التي يعرضها، ويبحث في دلالاتها، وضما الفيلمين معا في فيلم واحد طويل بعنوان "خيام 2000- 2007".

"خيام" هو اسم المعتقل الكبير الرهيب الذي أقامته القوات الإسرائيلية في جنوب لبنان واستمر من 1982 إلى حين انسحاب تلك القوات في عام 2000، وكان يشرف على إدارته مع الإسرائيليين جنود فيما

عرف باسم جيش لبنان الجنوبي أو الميليشيا الموالية لإسرائيل والتي تم تفكيكها بعد الانسحاب الإسرائيلي من الجنوب، كما تم تصفية المعتقل.

كان هدف صانعي الفيلم في البداية تصوير الواقع داخل المعتقل في عام 1999، إلا أنهما لم يتمكنا من تحقيق ذلك، ولذا لجآ إلى الاستعانة بستة من المعتقلين السابقين (3 نساء، و3 رجال) في الجزء الأول من الفيلم الذي صور في 2000، لكي يروون قصتهم مع المعتقل، تجربة العيش داخل الأسر الطويل.

والشخصيات الست التي تظهر في الفيلم تمثل تنوع الانتماءات السياسية في لبنان، لكنها تجتمع في أتون تلك التجربة المريرة، أي تجربة الاعتقال، التي يتفق الجميع على أنها كانت تخص الجميع أيضا ولا يجب أن ينسبها حزب سياسي معين إلى نفسه، أي لا ينبغي التأكيد على ما قدمه أفراد ينتمون لحزب سياسي معين من تضحيات في المعتقل الرهيب، ويغفلون ما قدمه الآخرون.

وهنا إشارة واضحة إلى حزب الله اللبناني الذي يسيطر على المنطقة التي انسحبت منها إسرائيل في الجنوب، ويتحكم اليوم، كما يتردد في جزئي الفيلم، في كل ما يتعلق بالمعتقل وتاريخه، بل إن بعض الشخصيات الست تقول مباشرة: طبيعي أن يكتب الطرف المنتصر تاريخ ما وقع بما يتلاءم مع رؤيته.

التجربة المشتركة

الشهادات التي قدمها المعتقلون السابقون الستة في الجزء الأول، تهدف إلى رواية تاريخ جزء من تاريخ المقاومة اللبنانية، وتؤكد على التجربة المشتركة، وعلى التضحيات التي قدمها الجميع، ومنهم فتيات كن في غرة الشباب وتعين عليهن قضاء عشر سنوات أو نحو ذلك في السجن، جزء منها أيضا في الحبس الانفرادي.

إلا أن الشخصيات التي نراها أمام الكاميرا، رغم مرارة التجربة وأثرها العميق على حياتهم، نضجت تجاربهم في ضوء تجربة الاعتقال، وربما أيضا بسبب تقدم وعيهم السياسي أصبحت لديهم القدرة على تحليل وفهم ماحدث لهم، واستيعاب التجربة دون أي رغبة في نسيانها بل وفي الجزء الأول نستمع إلى تجربة معظمهم في العودة إلى المعتقل بعد الانسحاب الاسرائيلي، ورغبتهم في أن يتحول إلى متحف للذاكرة.

أما الجزء الثاني المصور في 2007 فيقدم صورة مختلفة حتى للشخصيات الست نفسها التي بدا عليها تقدم العمر والأثر الفادح الذي تركته التجربة القاسية على ملامح الوجوه.

وفي الشهادات الأخيرة لهم يتحدثن بمرارة عن كيف تحول مكان المعتقل إلى بضعة خرائب الآن بعد أن كان

من أهداف الحرب الإسرائيلية على لبنان في 2006، تدمير المعتقل ومحو آثاره حتى لا يبقى شاهدا على تلك التجربة لدى عموم اللبنانيين.

ويتحدث بعضهم كذلك عن إهمال الحكومة اللبنانية للمكان، الذي كان يتعين ضرورة إحياؤه بشكل ما، كما يقولون، وجعله دائما تذكرة لما فعله الاحتلال، وشاهدا على الثمن الذي كان يتعين دفعه من أجل إجلاء الاحتلال.

قوة الشهادة المباشرة المصورة هي الجانب الأكثر بروزا في الفيلم الذي يستغرق عرضه 105 دقيقة. فأنت تترك كمشاهد، أمام الشخصية التي تتكلم وتعبر في إطار لقطة متوسطة أو لقطة قريبة للوجه، بحيث تظهر الملامح والانفعالات بوضوح، كما لا يتدخل أي عامل خارجي في إضافة أي تأثير على الصورة.

خلفية مجردة

ويعمد المخرجان إلى تصوير الشخصيات الست التي تظهر في الجزء الأول، أمام خلفية مجردة لا تدل على المكان، وفي الجزء الثاني، يدور التصوير في مكان خارجي في بعض الأحيان، نعرف ذلك من خلال ضجيج المكان الخارجي، دون أن نرى تفاصيله.

ولا يخرج الفيلم إلى الخارج بوضوح إلا في المشهد الاخير منه حينما تتابع الكاميرا بالتفصيل أطلال المعتقل وما حل به من دمار.

وربما يكون المخرجان قد لجآ إلى هذا الأسلوب (التوثيقي) الجاف، بدلا من تصوير الشخصيات داخل المكان، وكان هذا ممكنا في الجزء الأول الذي صور قبل تدمير اسرائيل للمعتقل، أو في أطلاله في 2007، لكي يكون التركيز هنا على الإنسان، في تجربته المباشرة، لكن المؤكد أيضا أن العمل كان سيصبح أكثر حيوية ويتخلص من الطابع الجامد للصورة التي تتطلب جهدا كبيرا من المشاهدين في التركيز، لاستيعاب كل ما يتردد من تفاصيل حول التجربة.

بدي أشوف

أما الفيلم الثاني لنفس المخرجين (جوانا وخليل) فهو بعنوان "بدي أشوف" (76 دقيقة)، ويوثق بكاميرا الفيديو أيضا، الزيارة التي قامت بها الممثلة الفرنسية الشهيرة كاترين دينيف (سفيرة النوايا الحسنة للأمم المتحدة) إلى جنوب لبنان لكي تتفقد آثار ما حل بالجنوب من دمار بعد الحرب التي شهدتها المنطقة بين إسرائيل وحزب الله في صيف 2006.

ويبدأ الفيلم من بيروت، مع وصول دينيف واستقبالها ثم تخصيص مرافق لها، هو الممثل اللبناني ربيع

مروة، الذي يقود السيارة التي تقلها ويصاحبها ويتبادل معها الحديث بفرنسيته المحدودة طيلة الوقت.

لغة الفيلم

ويختلف أسلوب الفيلم تماما عن أسلوب الفيلم السابق في اعتماده على التصوير الخارجي المباشر، وعلى تحريك الكاميرا، وخلق تكوينات موحية للصورة، والاستخدام المؤثر للقطات "الكلوز أب" أو اللقطات القريبة، والتمكن من اقتناص الكثير من اللحظات التلقائية المؤثرة كما نرى عندما تضل السيارة طريقها وتدخل منطقة مليئة بالألغام الأرضية في جنوب لبنان، ويتعين على طاقم الفيلم اللحاق بالسيارة وايقافها ثم اعادتها إلى الطريق الآمن.

تقوم دينيف أولا بزيارة الضاحية الجنوبية من بيروت حيث يتركز أنصار حزب الله، وتستعرض الكاميرا الآثار الهائلة لما لحق المنطقة من دمار، وترصد الكاميرا تأثير ذلك على وجه دينيف التي تعجز احيانا عن الحديث أمام ما تراه، وترتبك، وتبدو خائفة، تريد أن تنسحب بسرعة.

وعندما يتوجه الاثنان إلى الطريق المؤدية إلى جنوب لبنان، تقول لمرافقها إنها نسيت وضع الحجاب لتغطية رأسها، فيقول لها ربيع: لا يهم، على أساس أنها شخصية أجنبية معروفة.

في الجنوب الملصقات التي تحمل شعارات حزب الله وصور مقاتليه الذين قتلوا خلال الحرب تملأ الطريق في كل مكان، وأطلال المنازل والبنايات تصنع كتلة سيريالية من اللامعقول المعماري لدرجة أن ربيع الذي يتوجه للبحث عن بيت جدته لا يمكنه حتى التعرف على الموقع الذي كان البيت يشغله، ولا على أي أثر يشير إلى ما تبقى منه.

لا تتحمل دينيف أيضا قسوة المشاهد التي تراها، ولا يمكنها أن تخفي علامات الخوف على وجهها. وعندما يسألها ربيع ما إذا كانت ستعود مرة أخرة إلى لبنان لا تجيب.

وينتهي الفيلم بحفل على شرف دينيف تقيمه السفارة الفرنسية في بيروت، حيث تجد دينيف نفسها تبحث بانفعال حقيقي دون وعي منها، عن ربيع إلى أن تراه فتبتسم ابتسامة الاطمئنان.

وإلى الخارج تخرج بنا الكاميرا، إلى الشوارع وإلى حركة البشر والسيارات في بيروت، دلالة على استمرار الحياة.

فيلم "بصرة" لأحمد رشوان

حيرة الشباب وحالة العضاب الاجتماعي في مصر

تبدو تجربة فيلم "بصرة".. الفيلم الروائي الطويل الأول للمخرج أحمد رشوان، كما لو كانت بحثا في "العصاب" الاجتماعي الذي يسيطر على جيل من الشباب المصري الحالي، أو رحلة بكاميرا دقيقة ملتوية داخل جهاز عصبي لشاب يوهم نفسه بأنه في قلب الأحداث، لكنه في الحقيقة عاجز عن فهمها أو استيعابها أو التعامل الواقعي معها.

إنه يرى كل شئ من خلال عين الكاميرا الفوتوغرافية التي اختارها أداة لمهنته، بينما هو في الحقيقة، يقف على الهامش، كلما أمعن في علاقاته الجنسية كلما ازداد إحساسه بالوحدة.

إن بطل الفيلم "طارق" (الذي يقوم بدوره باسم سمرة) هو المعادل السينمائي لكثير من الشباب الذي يشبهه، والذي يبرر لنفسه منذ بداية الفيلم قضاء ليلة أخيرة مع زوجته السابقة بعد طلاقه منها مباشرة طبقا لما يطلق عليه "قانون الطلاق".

قوانين الوجود

وسرعان ما تتوالى "القوانين" التي يبرر من خلالها طارق لنفسه الهرب بعيدا عن الواقع. إنه يعمل بكاميراه في قلب الواقع، يصور المظاهرات المناهضة للحرب في العراق، وربما أيضا مظاهرات الغضب المصري على ما يحدث في الداخل، يبحث عن الوجوه التي يمكن أن تثير في نفسه إحساسا مختلفا بطعم الحياة، لكنه مندفع أيضا من الناحية الأخرى للهرب من الواقع وإحباطاته وسط شلة المخدرات واللهو والصخب والغرق في الجنس.

خلال هذه الرحلة الوجودية التي يقطعها بطل فيلم "بصرة" يحاول القفز فوق الواقع، ليس عن طريق رفضه العنيف له على طريقة بطل "على آخر نفس" لجان لوك جودار، بل عن طريق الاكتفاء بملامسته السطحية له مختبئا وراء العدسة دون أن يدرك أن ما يكمن وراء الصورة أعمق كثيرا مما يوجد أمامها أو على سطحها.

ويصبح بهذا المعنى أقرب إلى بطل انطونيوني في "تكبير" Blow Up لاشك أن هناك بعدا وجوديا في "بصرة" يدور حول مغزى الحياة والموت: الحياة الصاخبة التي لا نعرف لها هدفا، ربما سوى الهرب من الواقع المتأزم، والموت الذي قد يداهمنا فجأة عن غير ميعاد، موت الصديق الشاب "حمادة" تحت وطأة المخدرات بعد أن يؤدي الصلاة الأخيرة مع والده.

الفرد والعالم

غير أن الفيلم يدور أساسا حول علاقة الفرد بالآخرين، وبالعالم. وعلاقته بالمرأة: هل يمكن أن تصبح كل امرأة هدفا للمتعة الجنسية، أم أن المرأة يمكن أن تصبح في النهاية صديقة مخلصة أقرب إلى روح الطفولة كما تفعل "هند" التي تريده أن يشارك بصوره ولقطاته في عرض مسرحي تستعد لتقديمه باستخدام العرائس.

هند هذه نموذج آخر مضاد لنموذج الفتاة الأخرى المشغولة أيضا بالجسد، والتي تريد الاستيلاء عليه من الفتاة الأخرى أو النموذج المختلف الذي عثر عليه في المصورة الفوتوغرافية "نهلة" التي لا تعيش اللحظة كما هي بل تحاول أن تكون لها "وجهة نظر" فيها، تريد أن تحافظ على استقلاليتها، وتبقي على ثقتها بنفسها في مواجهة الإلحاح الجنسي لدى "طارق" لقضاء ليلة من المتعة الجسدية قبل توفر الفهم الحقيقي المشترك والإحساس المتبادل بين الجسدين كما تقول له.

نموذج نهلة المتمردة على التقاليد حقا لكنها الحريصة على عدم خيانة الذات، يهزم نموذج "خالد" الذي يبحث عن لحظة "التجلي" الفني من خلال صور ربما لا يشعر تماما بها أو يريد أن يبعدها عنه طوال الوقت،

و"لذة" عابرة لا يريد أن يفوت أي فرصة للحصول عليها.

أخيرا تأتي لحظة التوافق بعد أن يقتنع طارق بأنه يحب نهلة، وبعد أن تعود نهلة إليه، لتجده مع هند التي أصبحت بمثابة "ابنته" كما يقول. ولكن هذه اللحظة تأتي وهو يواجه أخيرا مشهد سقوط بغداد على شاشة التليفزيون، وهو المشهد الذي يريد أحمد رشوان أن يجسد من خلاله الشرخ الكبير الذي يعانيه هذا الجيل من الشباب الذي لم يعد شبابا.

صراع الأصدقاء

هناك تحريك جيد للممثلين، وتصوير جيد لشخصيات متباينة تتجادل وتختلف وتتصارع، لكنه الصراع داخل الوحدة، صراع الأصدقاء الذي يجمعهم رغم تباينه، هم واحد. البعض يضل الطريق، والبعض الآخر يتخلى عن الصحبة لكي يحقق شيئا لنفسه، لكن لحظة وفاة "حمادة" تجمعهم معا.. ويصبح مشهد الجنازة نقيضا كاملا لمشهد اجتماعهم معا في ليلة صاخبة.

رشوان يقدم كل شخصيات فيلمه بحب كبير، فهو لا يدين أحدا، بل ولا يرغب حتى في تقديم تحليل اجتماعي ونفسي للدوافع والظروف والمبررات، بل يكتفي باقتناص الشخصيات من حيث وجدت نفسها أخيرا.. ويضعها في مواجهة نفسها، ومواجهة ما يقع على الصعيد العام.

ورغم توفيقه الكبير في العثور على مجموعة من الممثلين الذين أدوا أدوارهم بحب وحماس كبير للتجربة، ونجاحه في اقتناص الكثير من اللقطات المعبرة بمساعدة مصور موهوب، إلا أنه لم يوفق في فكرة المقابلة بين الأزمة الشخصية لبطله ومشهد سقوط بغداد أو بين حالة "العصاب" الفردي الذي يسيطر على شخصياته، والعصاب العام السياسي في المنطقة، فقد كان هذا التصوير يقتضي مدخلا دراميا شديد الاختلاف.

ولعل البعد السياسي في فيلم رشوان لهذا السبب، هو الأضعف والأقل أهمية. ولعل اختياره مشهد سقوط تمثال صدام حسين تحديدا رمزا لهذا السقوط وتصوير تأثيره على بطله لم يكن موفقا، وفيه هبط أداء باسم سمرة إلى أدنى مستوى له في الفيلم.

الإطار الاجتماعي

كان من الأفضل، في تصوري، أن يكتفي المخرج-المؤلف بالإطار الاجتماعي الذي يغلف حياة شخصيات فيلمه في مصر دون إحالة إلى موضوع العراق كمصدر للتمزق، خصوصا وأن ابطاله بطبيعة الحياة التي يعيشونها، حتى مع قبول أن بطله يقوم بتصوير المظاهرات المناهضة للحرب، بعيدين منطقيا ودراميا، عن التفاعل المباشر مع سقوط بغداد ومع موضوع العراق بشكل عام.

لكن يبدو أن هذه الفكرة تحديدا هي التي راقت للطرف الإنتاجي الذي تكفل تحويل الفيلم من شريط مصور بكاميرا الديجيتال إلى شريط سينمائي.

ولاشك أن أحمد رشوان الذي أخرج عددا من الأفلام القصيرة والتسجيلية الجيدة للسينما والتليفزيون، سيتمكن من الاستفادة من هذه التجربة، وتجاوز أي أخطاء في تجربته القادمة التي نتطلع إليها.

فيلم "عين شمس"

تحرير السيمنا وتحرير اللغة السينمائية

تعتبر تجربة فيلم "عين شمس" (2007) تجربة غير مسبوقة في تاريخ السينما المصرية، وهي تؤكد أن الثوابت القديمة يمكن أن تتغير وتتعدل، بل وتتهاوى أيضا مع زحف أفكار وأشكال وطرق جديدة، سواء في الإنتاج أو في التعبير.

فيلم "عين شمس" اثار طوال عام كامل ضجيجا كبيرا في مصر، بعد أن وجدت الرقابة المصرية نفسها أمام فيلم مكتمل، أخرجه مخرجه ابراهيم البطوط بدون ميزانية تقريبا، بل اعتمادا على المبادرات الفردية التطوعية من جانب فريق العاملين والممثلين، وصوره بكاميرا الديجيتال الرقمية الصغيرة، وتمكن بدعم من المركز السينمائي المغربي من تحويله إلى شريط سينمائي من مقاس 35 ملم، وطاف به على عدد من المهرجانات السينمائية الدولية، وحصل على جوائز وتقديرات عدة.

هنا أصبح الفيلم أمرا واقعا يفرض نفسه على الساحة، لكن الرقابة المصرية رأت أن مخرجه (البطوط) ومنتجه (شريف مندور) خالفا التعليمات والشروط الرقابية التي تنص على ضرورة حصول الفيلم على موافقة على السيناريو قبل التصوير، ثم على الفيلم

نفسه بعد انتهاء المونتاج وقبل السماح بعرضه عروضا عامة في مصر.

إلا أن ابراهيم البطوط رفض تقديم سيناريو الفيلم بأثر رجعي، ساخرا من الفكرة، بل وضاربا عرض الحائط أساسا، بموضوع الرقابة بأسره.

وأصبح هناك بالتالي واقع جديد في السينما المصرية، نتج عن التطور التكنولوجي الجديد في كاميرات الفيديو الرقمية التي يمكن استخدامها بسهولة لتصوير الأفلام، بدون الاستعانة بالديكورات الضخمة أو الاستديوهات، وبذلك يتحرر السينمائي من قيود الصناعة من ناحية، ومن قيود الرقابة من ناحية أخرى، وهذا بالضبط ما فعله ابراهيم في سابقة خطيرة الدلالة، لاشك أنها تعكس تطورا كبيرا في العلاقة بين السينما والدولة، وبين الرقابة والسينما.

التطور الأخير

انتهت المعركة أخيرا بين صناع فيلم "عين شمس" والرقابة المصرية، لصالح الفيلم، بعد أن وافقت الرقابة على السماح بعرضه داخل مصر، ليس باعتباره فيلما مغربيا كما أرادت من قبل تجنبا لما نتج من حرج بعد ما حصل عليه الفيلم من جوائز في مهرجانات خارج مصر، بل كفيلم مصري.

هذه النتيجة تعكس انتصارا لاشك فيه للسينما المستقلة في مصر أي السينما التي تنتج بميزانيات محدودة للغاية، بعيدا عن قيود الصنعة التقليدية: النجوم، الديكورات، الاستديوهات، الأجهزة السينمائية المعقدة، ومع التحرر من أدوات الصنعة التقليدية يتحرر السينمائي أيضا من الخضوع للمقاييس السائدة في السوق: الصيغة الخفيفة المسلية، ذات الطابع الكوميدي غالبا، والتي تتضمن بعض المغامرات، وتمتلئ بالتعليقات اللفظية، وتعتمد على بطل- نجم، يضحك الجمهور ويدغدغ حواسه بحركاته وتعليقاته.

"عين شمس" فيلم من نوع آخر، ينتمي إلى ما يعرف بـ"سينما المؤلف"، أي أنه يعبر عن فكر وخيال ورؤية مؤلفه ومبدعه.

سينما متحررة

ومن الناحية السينمائية يعتمد الفيلم على التحرر في السرد والبناء، فالفيلم لا يقوم على "حبكة" محددة تدور من حولها "الأحداث"، وتتجسد الشخصيات، ثم يدور الصراع بينها ويتصاعد لكي تنفك "عقدة" الأحداث في النهاية، سواء في اتجاه الحل، أو التطهير، أو الهزيمة. لكننا أمام نسيج من نوع آخر مختلف، يبدأ بطبقة أو شريحة إنسانية رقيقة، سرعان ما تكشف لنا تدريجيا عن باقي الشرائح..

ولا يخرج المتفرج في النهاية بنتيجة "درامية" مؤكدة، بل بمشاعر وأفكار وتأملات تنبع من نسيج الفيلم وصلبه، ويصبح مطلوبا منه أن يعيد ترتيب نثرات الفيلم في ذهنه، ويستوحيها، لا لكي يستمتع بها فقط، بل لكي يستوعب ما تحتويه وتتضمنه، ما تكشف عنه، وما تخفيه من أفكار أو نثرات أفكار، ربما لا تكون مكتملة تماما، واضحة المعالم من البداية، بل توجد في تلك المساحة الرمادية بين الواقع والفيلم، الخيال والحقيقة، الدرامي والتسجيلي، المبتكر والحقيقي، اللمحات المقصودة والإيماءات التلقائية.

من هذا المزيج اللانهائي واللامنتهي، ينبع سحر الفيلم وحلاوة أجوائه، فهذا أساسا، فيلم أجواء ومشاعر وأفكار وليس فيلما من أفلام الدراما المصنوعة المحبوكة. ولكن ماذا يوجد داخل نسيج هذا الفيلم؟

هناك تعليق صوتي (بصوت تامر السعيد المشارك في كتابة السيناريو) يأتينا من خارج الكادر، كما لو كان صوت مراقب محايد، لكنه مطلع على كل ما يحدث، على واقع الشخصيات، وعلى ما سيحدث لها أيضا. إذن هذا الصوت- القدري، يجعلنا من البداية نستطيع أن نثق فيه وأن نتلقى منه ما يريد أن يوصله إلينا.

إنه يحدثنا عن الدكتورة مريم: التي ذهبت إلى العراق عام 2003 قبل الغزو الأمريكي، لا لكي تساعد المرضى ولا لكي تشارك في أحد الدروع البشرية، بل

لكي تبحث في موضوع اليورانيوم المستنفد الذي ثبت استخدامه في حرب عام 1991، وأدى فيما بعد إلى انتشار أمراض السرطان بنسبة كبيرة عند العراقيين.

ومن بغداد إلى مستشفى البصرة، وحديث عن انتشار حالات الإسهال بسبب تلوث المياه، ثم يقول لنا صوت المعلق إن الرجل الذي نشاهده يقوم بأول رحلة صيد له بعد أن قضى 12 عاما في سجون صدام بتهمة بيع سجائر أجنبية.

ومن العراق إلى القاهرة.. ومن صائد السمك في البصرة إلى رمضان.. سائق التاكسي الذي يعمل أيضا سائقا خاصا عند سليم بك.. أحد رجال الطبقة الجديدة - القديمة في مصر.

صوت القدر الذي يأتينا من خارج الصورة ينذرنا بأن رمضان سرعان ما سيسمع خبرا يغير حياته تماما.

ابنته الوحيدة شمس التي لا تتجاوز السابعة من عمرها، هي بالنسبة له كل العالم، ولكنها مصابة بسرطان الدم. والخبر يهز حياة رمضان ويغير مسارها، ولكن سليم بك يقف إلى جواره، يساعده، ويحاول أيضا أن يساعد قريبا له على استخراج جواز سفر والهجرة إلى ايطاليا.

إلا أن سليم بك أيضا في مأزق، فيتعين عليه رد 80 مليون جنيه لأحد البنوك. وهو يصل في لحظة، إلى

حالة من اليأس تكاد تدفعه إلى الانتحار. ولكنه يهرب من يأسه إلى المخدرات.

منتصف العالم

وحي عين شمس الذي تقطن فيه أسرة رمضان السائق هو "منتصف الدنيا" وقلب العالم، والتعليق الصوتي يقول لنا إن المنطقة أيضا "عائمة على بحر من الآثار، كما أن بداخلها يوجد بترول، وكانت في الماضي السحيق عاصمة للفراعنة".

ولكن كيف تبدو "عين شمس" اليوم: قمامة، وبيوت غير آدمية، وأكوام من القاذورات، وتدني في الخدمات، وأناس يعيشون على الكفاف لكنهم لم يفقدوا القدرة على الضحك واللهو والمعابثة والحلم بحياة أفضل.

هناك الكثير من النماذج التي يقدمها الفيلم في سياق الكشف التدريجي عن طبقاته وشرائحه: المرشح للبرلمان، الذي يقطن أحد أحياء الأثرياء لكنه يرشح نفسه عن حي عين شمس الفقير، ويقدم وعودا مجانية للناخبين لا يمكنه الوفاء بها.

وهناك الشباب الضائع المشغول بتركيب الأطباق اللاقطة لمشاهدة قنوات التسلية الفضائية.

وهناك المعلمة التي ترتبط بصداقة مع والدة شمس، ولكنها ترغب في الزواج حتى لو ارتدت ثياب الحداد السوداء بدلا من ثوب الفرح الأبيض.

شمس الصغيرة، تحلم برحلة إلى منطقة وسط القاهرة، كما قرأت عنها في كتاب بالإنجليزية، تتخيل أنها لاتزال تتمتع بسحرها القديم الموصوف في الكتاب، وعندما يستجيب والدها ويصطحبها مع امها في الرحلة المنشودة سرعان ما تكتشف أن الصور الموجودة في خيالها أجمل كثيرا من الحقيقة.

الغزو المسلح في العراق أنتج أمراضا اجتماعية وصحية والكثير الكثير من المعاناة، لكن المقارنات التي يعقدها الفيلم تؤكد للمشاهد أن مصر لم تكن في حاجة إلى غزو مسلح لكي تلحق بها كل أمراض الفقر والتخلف والتدهور والأمراض المستعصية.

ويشرح لنا كيف أصبحت الفاكهة والخضروات والدواجن ملوثة، وأصبح مرض جنون البقر يشكك الناس في قيمة اللحوم، ومرض انفلونزا الطيور يصرفهم عن تربية الطيور أو تناولها، وأصبح السمك مصدرا مرعبا للإصابة بأمراض السرطان بسبب الإشعاعات.

الحب والتسامح

لكن الفيلم ليس فقط عن المظاهر الحية للتدهور، بل عن قدرة الإنسان على التمسك بقيم الحب والتساند والتسامح في كل الظروف رغم افتقاد القدرة على الفعل الإيجابي.

ويصور الفيلم في مشهد يفيض بالرقة والجمال، وكما لم نر من قبل في أي فيلم مصري، كيف تقص الأم على ابنتها شمس داخل أحد الأديرة، قصة المسيح ورسالته السامية في الحب والسلام، وكيف تستمع شمس في هدوء، وتسأل في اهتمام عن السيدة مريم وابنها الذي أصبح رسولا.

ومن السلام إلى العنف: عنف الشرطة ضد المتظاهرين الذين يرغبون في التأكيد على أن الروح لم تستسلم بعد استسلامها الأبدي لما يمارس ضد الإنسان من قهر وقمع ومحو للهوية.

ويستخدم البطوط المشاهد التسجيلية، والكاميرا المحمولة على اليد في الكثير من مشاهد الفيلم، ويستفيد من آخر ما صوره من مشاهد في العراق، ومن المشهد الحي المباشر للصدامات بين قوات الأمن والمتظاهرين في القاهرة، ويستغل تطور الأحداث في الواقع في تكثيف الكثير من المواقف في فيلمه كما نرى مثلا عندما يرفض سائق للتاكسي توصيل رجل أصيب في المظاهرة.

ويجعل البطوط صوت الموسيقى يطغى على صوت النائب عندما يأخذ في ترديد وعوده للناخبين الفقراء، في حين يعرف الجميع أنه يكذب.

ويمزج في لقطاته القريبة "كلوز أب" بين شخصيات الممثلين والشخصيات الحقيقية من أهالي الحي، ويجعل من الفيلم بأسره تعليقا ساخرا حزينا، على ما يحدث في مصر اليوم، دون أن يفقد الإحساس بالتعاطف مع شخصياته، ودون أن يدين أحدها أو يرفع من شأن الآخر.

ولأن الفيلم يبتعد تماما في أسلوبه عن رواية قصة درامية، أو ميلودرامية بأسلوب السينما السائدة، فهو لا ينتهي نهاية مغلقة، لكننا نعرف من خلال التعليق الصوتي الذي يعود في الجزء الأخير من الفيلم، أن شمس توفيت، وأن اسرتها انجبت بعدها طفلين، وأن سليم بك لم ينتحر كما كنا نتصور، بل هاجر إلى ايطاليا، وأن الحياة تستمر كما هي حتى إشعار آخر.

وينهي البطوط فيلمه بلقطة معبرة عن الوضع الراهن في مصر، عندما يجعل شرطيا يشير إلى رمضان وهو يقود سيارة التاكسي ويأمره بالتوقف. يتوقف التاكسي ويتوقف الفيلم، ويصبح مطلوبا منا أن نعيد ترتيب المشاهد والشخصيات حسب قراءتنا الخاصة للفيلم.

المؤلف في سطور

أمير العمري

ناقد وكاتب وباحث ومحاضر سينمائي
* ولد في مصر ويقيم في لندن.
* نشر مئات المقالات والدراسات والأعمدة والأبحاث والمراجعات النقدية في عدد كبير من الصحف والمجلات والدوريات العربية والأجنبية ، كما حاضر في السينما في عدد من الجامعات والمعاهد الفنية والمراكز الثقافية في القاهرة وطهران وروما ولندن.
* عمل في عدد من محطات التليفزيون العربية والأجنبية.
* عضو لجان التحكيم الدولية في عدد من المهرجانات السينمائية في مصر، والعالم العربي وأوروبا، منها مهرجان أوبرهاوزن السينمائي للأفلام التسجيلية والقصيرة (ألمانيا)، ومهرجان طهران للأفلام القصيرة (ايران) ومهرجان لوكارنو السينما (سويسرا)، ومهرجان تطوان السينمائي (المغرب)، ومهرجان كان السينمائي (اللجنة الدولية للنقاد).
* رئيس جمعية نقاد السينما المصريين (2001-2003).
* رئيس تحرير مجلة السينما الجديدة (2002-2003).
* مدير مهرجان الاسماعيلية للأفلام القصيرة والتسجيلية (2001).

*** صدرت له ثمانية كتب في النقد السينمائي منها "سينما الهلاك: اتجاهات واشكال السينما الصهيونية" (طبعتان)، اتجاهات جديدة في السينما" و"هموم السينما العربية"، و"السينما الصينية الجديدة" كما ترجم كتاب "سينما أوليفر ستون" لنورمان كيجان.**
*** أعد ونظم أسابيع للأفلام منها "أسبوع السينما الصينية الجديدة"، و"كلاسيكيات السينما التسجيلية"، وأسبوع الرقابة على السينما في مصر.**
*** معلق سينمائي في عدد من الاذاعات والمحطات التليفزيونية العربية ولراديو وتليفزيون بي بي سي العربي.**
*** تنشر كتاباته حاليا على موقع بي بي سي العربي التابع لهيئة الاذاعة البريطانية.**
*** عضو اتحاد الصحفيين البريطانيين.**